UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00366889 4

Archäologische Gesellschaft zu Berlin
Winckelmannsprogramm
no.75(1915)

N
5325
A8
no.75

SKENIKA

FÜNFUNDSIEBZIGSTES PROGRAMM

ZUM WINCKELMANNSFESTE

DER ARCHÄOLOGISCHEN GESELLSCHAFT ZU BERLIN

KUCHENFORM MIT TRAGÖDIENSZENE
VON **MARGARETE BIEBER**

MASKE AUS DEM KERAMEIKOS
VON **ALFRED BRUECKNER**

MIT 6 TAFELN UND 19 ABBILDUNGEN IM TEXT

LIBRARY
JUL 20 1965
UNIVERSITY OF TORONTO

BERLIN
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1915

Königliche Museen zu Berlin

MILET

Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen seit dem Jahre 1899

Herausgegeben von

Theodor Wiegand

Band I Heft IV

DER POSEIDONALTAR BEI KAP MONODENDRI

von

Armin von Gerkau

Mit 27 Tafeln und 12 Abbildungen im Text

Preis kartoniert 10 Mark

Verlag von Georg Reimer in Berlin W 10

SKENIKA

FÜNFUNDSIEBZIGSTES PROGRAMM

ZUM WINCKELMANNSFESTE

DER ARCHÄOLOGISCHEN GESELLSCHAFT ZU BERLIN

KUCHENFORM MIT TRAGÖDIENSZENE
VON **MARGARETE BIEBER**

MASKE AUS DEM KERAMEIKOS
VON **ALFRED BRUECKNER**

MIT 6 TAFELN UND 19 ABBILDUNGEN IM TEXT

BERLIN
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1915

N
5385
A5
no. 75

1019771

I.

KUCHENFORM MIT TRAGÖDIENSZENE

VON

MARGARETE BIEBER.

Mit Tafel I—III.

Das kleine Denkmal, das auf Taf. Ia abgebildet wird, ist nicht durch Kunstwert ausgezeichnet, bietet aber in mehrfacher Hinsicht Interesse, da es auf noch nicht genügend durchforschte Gebiete und noch nicht geklärte Probleme einiges Licht wirft. Es ist der Ausguß aus einer Tonform oder vielmehr aus zwei aufeinander passenden Formen, die 1906 in Ostia gefunden und von Pasqui [1]) kurz besprochen worden sind.

Auf den ersten Blick ist klar, daß eine Szene aus einer Tragödie dargestellt ist, und zwar so, wie sie im Theater gespielt wurde: Die drei Schauspieler tragen volles Kostüm, nämlich Maske, langen Chiton mit abgegrenztem, also wohl abweichend gefärbtem Saum, Mantel und ein Trikot mit langen, bis zur Handwurzel reichenden engen Ärmeln. Der Stoff dieses Untergewandes ist durch gekreuzte Linien und Punkte in der Mitte eines jeden der dadurch entstehenden Quadrate charakterisiert. Man könnte auch an Musterung der Ärmel denken, zumal gekreuzte Linien sehr häufig schon im 4. Jahrhundert v. Chr. die Ärmel auf Vasen verzieren. Ganz besonders gilt das für die Tracht heroischer Könige, die von der Bühne abhängig ist (vgl. Bieber, Dresdener Schauspielerrelief 31 ff.). Ein gutes Beispiel bietet der König Merops (Abb. 1) von einer Vase in Bari [2]). Daß aber die netzartige Stilisierung

[1]) Notizie degli Scavi 1906, 357 ff.

[2]) Abb. 1 nach einer Aufnahme von Faraglia. Die interessante Vase ist bisher nur beschrieben (Maximilian Mayer, Notizie degli Scavi 1900, 506 ff.), aber weder erklärt noch abgebildet worden. Die Detailaufnahme Abb. 1 zeigt einen Ausschnitt des Halsbildes. Der König Merops eilt mit gezücktem Schwert auf Melanippos zu, der neben einem Altar zu Boden gefallen ist. Auf den Altar hat sich ein Jüngling Stornyx geflüchtet. Hinter ihm flieht eine Frau, hinter Merops enteilt Klymene. Die Inschriften sind von Furtwängler bezweifelt worden, doch sah Maximilian Mayer nach gütiger mündlicher Mitteilung sie bereits auf den unergänzten Scherben am Fundort Ceglie di Bari. Das Thema „Mord am Altar" kehrt auf zwei weiteren unteritalischen Vasen (Maybaum, Arch. Jahrbuch XXIX 1914, 92 ff.) und auf dem Relief von einem Terrakotta-Altärchen aus Lokri wieder (Orsi, Notizie degli Scavi 1913 Supplimento 59 ff. Fig. 67 und 68). Bei diesen drei Denkmälern handelt es sich um die Tötung von Mädchen. Auch auf der Vase in Bari wird unten ein totes Mädchen von zwei Jünglingen

nur einen faltigen, gerippten oder gekreppten Stoff andeuten soll, beweist die Tatsache, daß vielfach die faltige Haut der Elefanten in gleicher Weise wiedergegeben wird, so in zwei Formen aus demselben Fundkomplex, dem die Theaterszene angehört [3]).

In der Mitte des Reliefs aus Ostia (Taf. 1a) steht ein Jüngling in voller Vorderansicht. Er trägt einen mit Fransen verzierten Mantel, den die linke Hand über der Hüfte zusammenrafft. Im linken Arm scheint ein Schwert zu liegen. Die rechte Hand ist mit der Fläche nach vorn oben beteuernd oder entsetzt erhoben. Die Maske hat runde, kräftige Gesichtsformen, kurze, volle Haare und einen hohen Onkos, den ein um den Kopf gelegter Reif überschneidet.

Vor dem Jüngling kniet eine weinende Frau. Sie führt mit der rechten Hand einen Zipfel ihres großen Mantels an die Augen, um ihre Tränen zu trocknen. Ihre Maske hat starke, volle Gesichtsformen, eine auffallend große Nase, hohen Onkos, von dem natürlich gewellte Haare tief in die Stirn herein und über die Ohren fallen, während an den unteren Rand der Maske, der sich scharf markiert, steif gedrehte Locken angesetzt sind, die auf Schultern und Rücken liegen.

getragen. Daß sie ermordet worden ist, beweist das Blut, das von ihrer linken Schulter schräg über ihre Brust strömt. Daneben tobt ein Kampf, den vielleicht ihre Ermordung hervorgerufen hat. Augenscheinlich handelt es sich in allen vier Fällen um dieselbe Geschichte oder um nahe miteinander verwandte Sagen, deren Deutung hoffentlich noch einmal gelingen wird. Auf den richtigen Weg führt vielleicht der Vergleich mit den drei Vasen aus Ruvo und Conversano bei Bari, die nach Hausers Deutung (Österr. Jahreshefte XV 1912, 168 ff.) die Erzählung von den lokrischen Mädchen illustrieren. Die beiden Jungfrauen, die als Sühne für Aias Frevel an Kassandra in das Heiligtum der Athena nach Ilion geschickt wurden, durften auf dem Wege dorthin ermordet werden, aber nicht mehr, wenn sie den schützenden Altar erreicht hatten. — Der Name Melanippos erinnert auch an die Geschichte, wie ein Jüngling dieses Namens sich mit der Priesterin Komaitho im Heiligtum der Artemis Triklaria zu Patras verbunden hatte und wie beide zur Strafe dafür der Artemis geopfert wurden (Pausanias VII 19, 1; vgl. Wilhelm, Österr. Jahresh. XIV 1911, 180). — Für die beiden von Maybaum veröffentlichten Vasen möchte ich noch als mögliche Deutung eine Szene nach der Opferung Iphigeniens aus einem nacheuripideischen Drama vorschlagen, in dem die Sage ähnlich pathetisch oder noch pathetischer behandelt war, wie wir es aus den Fragmenten des Ennius für ihn oder sein Vorbild erschließen können. Die Tote wäre die geopferte Iphigenie, der Greis Agamemnon, der bärtige Mann Menelaos und der Jüngling mit dem Schwert Achill, der nach dem Zeugnis etruskischer Aschenurnen vergebens bewaffneten Widerstand geleistet hat und trauernd das Opfer zulassen muß (vgl. Ribbeck, Röm. Tragödie 94 ff.). Die Annahme von Bergh (Philologische Schriften I 226 ff.) und Leo (Geschichte der röm. Literatur I 189 ff.), daß das Drama des Ennius nicht viel mehr als eine Übersetzung des Euripides ist, gilt für den Inhalt, nicht für das Ethos.

[3]) Notizie degli Scavi 1906, 364 Fig. 5a und 370 Fig. 12. Die gleiche netzartige Stilisierung der Elefantenhaut zeigen ferner eine Statuettenvase aus Pompeji (Notizie degli Scavi 1896, 25 Fig. 3; Winter, Typenkatalog II 385, 4) und zwei bronzene Cistenfüße in Kassel (Bieber, Antike Skulpturen und Bronzen in Kassel 86 Nr. 362—363 Taf. L). Bei letzteren ist das Netz eingeschlagen, und dieselbe Technik ist für die Bronzen zu erschließen, über denen die Tonformen von Ostia genommen sind. Die Stilisierung erklärt sich aber nicht aus der materialgerechten Technik, sondern aus dem Naturvorbild. Die lose hängende Haut an alten Elefanten faltet sich in gleichartigen parallelen Runzeln, die sich kreuzen und dadurch die Form eines Netzes ergeben.

Den dritten Schauspieler wurde man, wenn man ihn allein und besonders wenn man seinen Kopf allein gefunden hätte, ohne Zögern als Komödienfigur bezeichnet haben. Der Typus der Maske und der dicke Bauch hätten dazu verleitet. Nun wird das aber nicht nur durch die Gesellschaft widerlegt, in der sich der Mann befindet, sondern auch durch den

Abb. 1.

langen Chiton, der für einen komischen Schauspieler undenkbar ist. Allerdings unterscheidet er sich in zwei Punkten von dem sonst für tragische Schauspieler üblichen Gewand. Einmal ist der Stoff durch Tüpfel als Fell oder mindestens als rauhe und grobe Wolle charakterisiert. Dann liegt der Gürtel nicht als breiter Streifen um die Taille oder unterhalb der Brust, wie es in der Regel der Fall ist und bei den beiden anderen Personen

des Reliefs unter den Mänteln anzunehmen ist. Es sind vielmehr zwei schmale Bänder, die hinten nebeneinander parallel laufen, vorn aber sich trennen, um den dicken Bauch oben und unten zu begrenzen. Dieselbe Eigentümlichkeit zeigen Statuetten komischer Schauspieler, so eine Bronze in Florenz (Abb. 2), die nach der Annahme von Pracacci einen Schauspieler wiedergibt, der seine Gesten einübt [4]), und zwei wohl aus Myrina stammende Terrakotten in Athen [5]). Der Zweck der Anordnung ist natürlich der, das Kissen festzuhalten, das den Bauch auspolstert. Eigenartig ist auch der lange schalartige Mantel, an dessen beiden schmalen Enden Säume abgegrenzt und Fransen angesetzt sind. Er ist um den Hals gewickelt ferner um den rechten Unterarm geschlungen, wird von der Hand gefaßt und hängt mit einem Ende herab. Die linke Hand ist im Begriff, das andere Ende über die rechte Schulter zu werfen. Durch dieses Umlegen des Schals wird angedeutet, daß der Mann sich zum Fortgehen anschickt. Dazu stimmt, daß er sich nach außen kehrt, also von den beiden anderen Figuren abwendet. Sein Blick ist nach oben gerichtet, die Bewegung des Kopfes scheint Entrüstung oder Klage auszudrücken. Die Maske zeigt alle Elemente, die man als komisch zu bezeichnen pflegt: die Spira mit den glatt nach hinten gestrichenen Haaren und der in der Mitte vorspringenden Spitze, die breite Nase, den mit Barthaaren besetzten Schalltrichter usw.

Abb. 2.

Betrachtet man aber das Gesicht genauer, so erkennt man, daß der Ausdruck ernster ist, als es für Komödienfiguren paßt. Wir haben also einerseits nach Umgebung, Schnitt des Gewandes und Mimik sicher einen Schauspieler der Tragödie; andererseits in den Formen der Maske und in der Kleidung Anklänge an die Komödie oder, wie man wohl richtiger

[4]) "Gestus cogitans". Mus. No. 2327. Pracacci in Milani, Studi e Materiale IV; vgl. Milani, Museo archeol. di Firenze t 170, II Tav. CXXXIX 3.

[5]) Nr. 5030 und 5058. Robert, Masken der neueren Komödie 10 f. Fig. 21 und 14 f. Fig. 27.

deuten kann, Anzeichen einer tieferen sozialen Stellung, als sie der Heros und die Heroine neben ihm besitzen. Man kann danach mit Sicherheit einen Diener der Tragödie erkennen. Ein solcher ist bisher in unserem Denkmälervorrat nicht identifiziert worden, war aber darin zu erwarten. Der treue Diener spielt ja eine große Rolle in der Tragödie. Wie er ausgesehen haben muß, wissen wir ganz genau durch Pollux (IV 137)[6]. Dieser nennt an erster Stelle unter den drei Dienern der Tragödie den διφθερίας, den mit dem Fell bekleideten, der keinen Onkos trägt. Diese beiden in der Tragödie singulären und auffallenden Tatsachen finden wir nun tatsächlich an der Figur des Reliefs aus Ostia wieder. Auch die übrigen von Pollux genannten Merkmale treffen zu, so die glattgekämmten Haare, die rauhen Nüstern, die überhängende Stirnhaut und die finsteren Augen. Dagegen sind die beiden andern von Pollux beschriebenen Diener, der σφηνοπώγων mit dem keilförmigen Bart und der bartlose ἀνάσιμος mit der Stülpnase, ausgeschlossen, zumal sie hohen Onkos haben. Da diese beiden die Boten spielen, so ergibt sich klar, daß die Figur der Tonform kein Bote ist.

Wenn wir nun das Relief deuten wollen, so müssen wir nach einer Szene suchen, in der eine Frau einen Jüngling kniefällig um etwas anfleht und in der ein Diener, der aber kein Bote war, eine wichtige Rolle spielt. Eine solche Szene bietet unzweifelhaft Euripides Iphigenie in Aulis. Klytaimnestra ist mit Iphigenie in das Lager gekommen in dem Glauben, daß die Tochter dem Achill vermählt werden solle. Der treue Diener, den Agamemnon mit einem warnenden Brief nachträglich an die Gattin sandte, ist von Menelaos aufgegriffen worden. So redet Klytaimnestra den ahnungslosen Achill als künftigen Eidam an. Die Verwirrung löst der Diener, indem er die beiden über den Plan der Atriden aufklärt. Nachdem er v. 895 Menelaos als den Urheber der Übel angeklagt hat, spricht er nicht mehr, verließ also wohl den Schauplatz. Gleich darauf v. 900 fällt Klytaimnestra dem Achill zu Füßen und fleht ihn jammernd an, Iphigenie zu retten[7]. Voll Entrüstung über die ihm angetane Beleidigung und voll stolzen Selbstgefühls verbürgt sich der junge Held dafür, die Opferung

[6]) Pollux IV 137: τὰ μέντοι θεραπόντων πρόσωπα διφθερίας, σφηνοπώγων, ἀνάσιμος. ὁ μὲν διφθερίας ὄγκον οὐκ ἔχων περίκρανον δ' ἔχει καὶ τρίχας ἐκτενισμένας λευκάς, πρόσωπον ὑπωχρόν τε καὶ ὑπόλευκον, καὶ μυκτῆρα τραχύν, ἐπισκύνιον μετέωρον, ὀφθαλμοὺς σκυθρωποὺς · ὑπωχρος δ' ἐστὶ καὶ τὸ γένειον προπαλέστερος. Vgl. Varro, Re rust. II 11, 11: in tragoediis senes ab hac pelle vocantur διφθερίαι. Nach Pollux darf man unter diesen senes nur greise Diener verstehen.

[7]) Iph. in Aul. v. 900 ff.:

Κλ. οὐκ ἐπαισθήσῃ πρόσπεσεῖν τὸ σὸν γόνυ.
Ἀχιλ. ἐκ θεᾶς γεγῶτα · τί γὰρ ἐγὼ σεμνύνομαι:
περὶ τίνος σπουδαστέον μοι μᾶλλον ἢ τέκνου πέρι:
ἀλλ' ἄμυνον, ὦ θεᾶς παῖ, τῇ τ' ἐμῇ δυσπραξίᾳ
τῇ τε λεχθείσῃ δάμαρτι σῇ. μάτην μὲν, ἀλλ' ὅμως.

Abb. 3.

zu verhindern (vgl. v. 897. 899. 919 ff.[8]). Jedes Wort paßt genau auf die in der Form aus Ostia dargestellte Szene. Eine bildliche Parallele zu der vor Achill knienden Klytaimnestra bietet der vor Achill kniende Priamos aus den Tragödienfresken in Casa del Centenario (Abb. 3[9]). Eine inhaltliche Parallele befand sich in Äschylus' Lösung des Hektor, in der

[8] Iph. in Aul. v. 897:

Αχ. ἐκλύον οὖσαν ἀθλίαν σε, τὸ δ' ἐμὸν οὐ φαύλως φέρω.

v. 899:

μεμφομαι κἀγω πόσει σῷ, κοὐχ ἁπλῶς οὕτω φέρω.

v. 919:

ὑψηλόφρων μοι θυμὸς αἰρέσεα ποιέω.

v. 948 ff.:

μα τὸν δι' ὑγρῶν κυμάτων πεθραμμένον
Νηρέα, φυτούργον Θετιδὸς ἣ μ' ἐγείνατο
οὐχ ἅψεται σῆς θυγατρὸς Ἀγαμέμνων ἀνάξ.

v. 975 f.:

ἀλλ' ἡσύχαζε· θεὸς ἐγὼ πεφηνά σοι
μέγιστος, οὐκ ὤν· ἀλλ' ὅμως γενήσομαι.

[9] Monumenti dell Inst. XI Tav. XXX No. 4. danach Abb. 3. Maaß. Annali dell'Instituto LIII 1881, 125 ff.

Andromache Achill um die Leiche des Gatten bat. Die Kuchenform auf diese Szene zu deuten, verbietet der Umstand, daß der alte Phönix kaum als διφθέρας auftreten konnte, denn das Fell ist die Tracht niedriger Diener.

Das kleine Relief ist also eins der wenigen Denkmäler, die uns eine Szene nicht nur in genauem Anschluß an ein erhaltenes Drama, sondern auch in genau den Formen zeigen,

Abb. 4.

in denen man die Szene auf der Bühne sah. Es bildet daher einen der spärlichen und so notwendigen Merksteine, an die man einige der zahlreicher erhaltenen einzelnen Statuetten und Masken anschließen kann. So kann man aus der Fülle der bisher sämtlich als komisch bezeichneten Masken mit Spira und Schalltrichter, an dem die Barthaare angegeben sind, mehrere aussondern, die den διφθέρας der Tragödie wiedergeben. Wohl das schönste Exemplar ist eine, soweit ich weiß, unpublizierte überlebensgroße Marmormaske (Taf. II), die im Grab der Calpurnier an der Via Salaria bei Porta Salaria gefunden worden ist und sich im Thermenmuseum befindet (Inv. Nr. 58 204)[10]. Sie ist sehr scharf gearbeitet. Die Form

[10]) Die Abbildung Taf. II nach Photographie Faraglia. Über die Ausgrabung des Grabmals der Cal-

der Spira, des Schalltrichters, der wulstigen überhängenden Lider, der eckig begrenzten Augen und der breiten Nase, sowie der ernste, schmerzlich erregte Ausdruck stimmen ebensosehr mit denen des Dieners vom Iphigenienrelief wie mit der Beschreibung bei Pollux überein. Dagegen weicht die Maske besonders im Ethos vollständig von der Maske des Sklaven auf dem bekannten Neapler Komödienrelief (Abb. 4)[11]) ab, die Robert[12]) als die des θεράπων ἡγεμὼν ἐπίσειστος bestimmt hat und die bei ähnlichen Formen einen ganz andern verschmitzten, dummdreisten Charakter in ihren Zügen widerspiegelt.

Als dritte äußerlich verwandte, innerlich verschiedene Gattung kann man neben die

Abb. 5.

tragische und komische die bacchische Maske mit Spira und Schalltrichterbart stellen. Als solche dokumentiert sich z. B. die Maske auf einer Oszille in Neapel (Mus. Nr. 6634, Abb. 5) nicht nur durch den Silen neben ihr, durch Pan und Mänade auf der Rückseite, sondern auch durch die Leier, die unter ihr am Felsen lehnt, und durch den harmlosen, heiteren Ausdruck.

parnier innerhalb der Villa Bonaparte bei Porta Salaria im Jahre 1884 vgl. Mélanges d'archéologie et d'histoire V 1885, 318 f. Darin befand sich auch der von Robert, Masken der neueren Komödie, als Titelvignette abgebildete und S. 84 f. besprochene Sarkophag mit Girlanden und Masken.

[11]) Abb. 4 nach Phot. Alinari. Am besten abgebildet bei Arndt-Brunn-Bruckmann Taf. 630 a. Dort die neuere Literatur. Die ältere Literatur bei Dörpfeld-Reisch, Das griech. Theater 327 f. Hinzuzufügen Robert, Masken der neueren Komödie, 25. Winckelmannsprogramm Halle 1911, 6 f. Abb. 11—13 und 61 f. Abb. 85; Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung des antiken Theaters 102 d.

[12]) Masken der neueren Komödie 6 f. Fig. 12. Vgl. Brueckner unten S. 33 f. u. S. 36.

Natürlich sind diese bacchischen Masken Phantasieschöpfungen, die in Anlehnung an das Theater geschaffen sind, resp. in denen dieselbe Tradition der alten Kultmasken weiterlebt, wie in den im Theater wirklich gebrauchten Masken.

Die beste Parallele zu der Figur des Achill bieten drei Tonstatuetten, von denen zwei in Wien[13]) und im Louvre[14]) aus Myrina in Kleinasien stammen. Man kann daher denselben Fundort für das dritte in Athen befindliche Exemplar voraussetzen (Abb. 6)[15]). Wie der Achill trägt dieser Jüngling über dem Trikot und dem (auffallend kurzen) Chiton einen Mantel, dessen Ende mit Fransen besetzt zu sein scheint und den die linke Hand zusammenrafft. Seine Maske hat, wie die des Achill, volle kräftige Gesichtsformen, einen runden Onkos, an dem dichte, gedrehte, aber kurze Locken befestigt sind, einen Reif, der allerdings nur angedeutet ist, und einen Scheitel auf dem Oberkopf. Diese Scheitelung der Haare hatte Pasqui, den ersten Herausgeber der Tonform, wohl mit veranlaßt, die Figur des Achill für weiblich zu erklären. In der späteren Zeit ist ja auch tatsächlich der Scheitel eine fast ausschließlich weibliche Frisur. Daß er aber an männlichen Masken mehrfach vorkommt, hängt damit zusammen, daß er ebenso wie die steif gedrehten Locken aus der Entstehungszeit der Theatermaske und der Tragödie sich auf der Bühne erhalten hat. In archaischer Zeit trugen eben bekanntlich auch die Männer vielfach langes, kunstvoll frisiertes und gescheiteltes Haar. An den Haaren der Athener Statuette hat sich dunkelbraune, an ihrem Gesicht rotgelbe Farbe erhalten. Der Chiton war rosa, der Mantel weiß. Die Farben wie Formen und Charakter der Figur passen zu der Beschreibung, die Pollux (IV 135) von dem πάγχρηστος νεανίας macht[16]). Der ganz vorzügliche älteste der Jünglinge hatte keinen Bart, gesunde brünette Gesichtsfarbe und dichte schwarze Haare. Es ist eigentlich selbstverständlich, daß Achill in dieser Maske auftreten mußte. Die von Pollux (IV 142) für ihn erwähnte typische Maske (ἔσκευον πρόσωπον) hatte geschorene Haare, paßte also nur für wenige Rollen, in denen Achill um Patroklos trauernd auftrat. Doch trägt er auch auf dem Fries aus Casa del Centenario in der Szene, in der Priamos vor ihm kniet, die also nach dem Tode des Patroklos spielt, eine Maske, die Maaß für die des πάγχρηστος erklärt hat (Abb. 3)[17]).

Der auffallend kurze Chiton der Athener Statuette erklärt sich vielleicht daraus, daß sie als Gegenstück zu dem νεανίσκος πάγχρηστος der Komödie gearbeitet ist (Abb. 7)[18]).

[13]) Antikenkabinett IX 3, 164. Arch. Anz. 1892, 119 Nr. 149.

[14]) Pottier et Reinach, Terres cuites de Myrina Nr. 669.

[15]) Abb. 6 nach Phot. d. Ath. Inst. Nat.-Mus. Nr. 1125. Mus. Nr. 5025. Winter, Typenkatalog II 429 Nr. 5.

[16]) Pollux IV 135: ὁ μὲν πάγχρηστος πρεσβύτατος τῶν νεανίσκων, ἀγένειος, εὔχρως, μελανόμενος ὀράται· ὀασεῖαι καὶ μέλαιναι αἱ τρίχες.

[17]) Maaß, Annali LIII 1881, 125 ff.

[18]) Robert, Masken der neueren Komödie 80, Fig. 98.

In der ernsten, würdigen Haltung wetteifert dieser Jüngling mit der entsprechenden Figur aus der Tragödie. Dieser Charakter und die Einzelheiten, wie die rötliche Gesichtsfarbe, die wenigen Runzeln auf der Stirn, der Haarkranz und die emporgezogenen Brauen stimmen

Abb. 6.

wiederum genau zu der Beschreibung bei Pollux [19]). Ich glaube um so eher, daß die beiden Statuetten zusammen gehören, als derartige naheliegende Gegenüberstellungen von tragi-

[19]) Pollux IV 146: ὁ μὲν πάγχρηστος ὑπέρυθρος, γυμναστικός, ὑποκεχρωσμένος, ῥυτίδας ὀλίγας ἔχων ἐπὶ τοῦ μετώπου καὶ στεφάνην τριχῶν, ἀνατεταμένος τὰς ὀφρῦς.

schen und komischen Szenen. Figuren. Masken überaus häufig sind, besonders bei dekorativer Verwendung [20]).

Auch die Maske der Klytaimnestra findet sich in besserer Ausführung wieder, so in der überlebensgroßen Marmormaske in Neapel (Abb. 8) [21]). Das ist derselbe halbmondförmige Onkos, von dem die Haare nicht steif gedreht, sondern in einzelnen dicken Locken tief über die Stirn bis an die Brauenbögen und über die Ohren herabhängen, während erst in Höhe des Halses, also an den unteren Rand der Maske, Korkzieherlocken ansetzen, von denen jederseits drei auf die Schulter und in dem Relief zahlreiche auf den Rücken fallen. Das sind dieselben infolge des übermäßig stark hochgezogenen inneren Augenwinkels schiefgestellten Augen, dieselbe auffallend starke Nase, dieselben flächigen Wangen, dasselbe kurze, breite, kräftige Kinn. Unter den von Pollux aufgeführten weiblichen Masken der Tragödie paßt am besten die Beschreibung der κατάκομος ὠχρά, der blassen Frau mit den schwarzen, herabhängenden Haaren und dem traurigen Blick [22]).

Abb. 7.

[20]) Ganze Szenen: Wandbilder aus Casa di M. Lucrezio in Pompeji, Helbig 1466 und 1474; 1469 und 1399; desgl. aus Casa dei Dioscuri, Helbig 1465 und 1471. Die Wandbilder Dieterich Pulcinella Taf. I—III und der Fries in Casa del' Centenario, Mon. dell Inst. XI Tav. XXX—XXXII. Die Wandbilder in Palermo S. 18—19 Abb. 12—13: die Tragödienszene (Abb. 12) Helbig Nr. 1467, Wieseler Theatergebaude Taf. IX Nr. 1, und die bisher unpublizierte Komödienszene (Abb. 13): Herrin, hinter ihr Dienerin, vor ihr Sklave mit Korb. Die Terrakottareliefs: Rhoden-Winnefeld, Dekorative Reliefs der römischen Kaiserzeit Taf. LXXXI und S. 143 Abb. 266. Masken: z. B. aus Marmor von der Attalos-Stoa in Athen (Nationalmuseum Inv. Nr. 1751—1755, Kekule, Bildwerke im Theseion S. 122). Maskenfries aus Pergamon (Altmann, Ath. Mitt. XXIX 1904, 194 f. Fig. 27 und 28; Winter, Skulpturen von Pergamon VII 2, 314 ff., Fig. 404 a—e). Gemalte Maskengruppen aus Pompeji (Robert, Arch. Zeitung XXXVI 13 ff. Taf. 4) und aus der Farnesina im Thermenmuseum (Mau und Lessing, Wand- und Deckenschmuck e. rom. Hauses, Taf. II = Mon. dell' Inst. XII Tav. V; Helbig, Führer durch Rom³ 1464). Tragische und komische Terrakottamasken sehr häufig zusammen in ein und denselben Gräbern, vgl. Dieterich, Pulcinella 134. Dekorativ verwendet z. B. an der Silberschale von Bari, Antike Denkmäler III Taf. 25.

[21]) Mus. Nr. 6613. Museo Borbonico XI Tav. XLII 4.

[22]) Pollux IV 140: ἡ δὲ κατάκομος ὠχρὰ μέλαινα τὴν κόμην, βλέμμα λυπηρόν, τὸ δὲ χρῶμα ἐκ τοῦ ὀνόματος.

Der Wert des kleinen Denkmals für die Bestimmung tragischer Masken ist um so höher anzuschlagen, wenn man bedenkt, daß bisher kein anderes unbestritten sicher als die genaue Nachbildung der theatralischen Aufführung eines noch erhaltenen antiken Dramas erklärt worden ist. Zwar glaubten Feuerbach[23]), Helbig[24]) und Robert[25]) das auf Marmor gemalte Tragödienbild aus Herculaneum in Neapel sicher auf die Szene in Euripides' Hippolytos v. 706 ff. deuten zu können. Dagegen habe ich bereits geltend gemacht, daß die liebes-

Abb. 8.

kranke „Phädra" zu gesund aussieht, und daß es auffallend sei, wenn die Chorführerin und nicht der Titelheld zur Darstellung gebracht worden wäre[26]). Man kann hinzufügen, daß die „Chorführerin" Ärmelkleid und Onkos trägt, also sicher ein Schauspieler ist, und daß bei Roberts Deutung es unerklärt bleiben würde, was die „Amme" im Bausch ihres Gewandes trägt; denn die Erklärung, daß sie ihn nur mit der rechten Hand emporzieht, scheint mir nicht richtig. Allen diesen Umständen würde die Erklärung aus Sophokles' Elektra v. 328 ff. Rechnung tragen. In dem Gespräch zwischen den beiden ungleichen Schwestern ist Elektra

[23]) Der vaticanische Apoll 336 f.
[24]) Wandgemälde Campaniens 349 ff. Nr. 1464.
[25]) Kentaurenkampf und Tragödienszene, 22. Hallisches Winckelmanns-Progr. 14 ff. Taf. II.
[26]) Bieber, Dresdener Schauspielerrelief 64 f. Abb. 15.

als stolz, hochfahrend, herb und bitter. Chrysothemis als nachgiebig, sanft und biegsam charakterisiert. Genau so sind die beiden Frauen in tragischem Kostüm auf den beiden Seiten des Marmorbildes voneinander unterschieden. Hoch aufgerichtet, zurnend dreht Elektra den andern halb den Rücken und wendet den Kopf mit verächtlicher Bewegung

Abb. 9.

zurück. Demütig, mit gesenktem Kopf und schlaff herabhängendem Arm steht Chrysothemis da. Die alte Frau, die zwischen den beiden steht und offenbar zwischen ihnen zu vermitteln sucht, wäre dann die Chorführerin, die bei Sophokles Elektra ermahnt, sich nicht vom Zorn hinreißen zu lassen, und beide auffordert, einander entgegenzukommen (v. 369—371). Der im Gewand verhüllte Gegenstand könnte dann die Grabspende sein, die Chrysothemis auf

Abb. 10.

Befehl der Klytaimnestra auf das Grab des Agamemnon bringen soll. Dagegen könnte man nur einwenden, daß nach Sophokles v. 326 und v. 431 Chrysothemis diese Gaben selbst in ihren Händen hielt. Daß die untergeordnete Person die Mitte der Tafel einnimmt, erklärt sich aus ihrer Vermittlerrolle. Der Maler war nicht fähig, sie durch perspektivische Mittel mehr in den Hintergrund zu rücken, wodurch dieser Anstoß gehoben worden wäre. Auch auf dem bekannten melischen Relief [27]) steht hinter der trauernden Elektra am Grabe Agamemnons eine solche alte Frau mit Hakennase, hängender Unterlippe und Kopftuch. Die alten Frauen aus Mykenae sind den Kindern des Herrschers treu geblieben. Daß sie Sophokles alt dachte (entgegen der Bezeichnung als Jungfrauen in der Hypothesis), beweis. ihre ständige Anrede an Elektra als τέκνον oder παῖς (v. 121, 153, 173, 251 usw.).

Die Tragödienszene auf dem Terrakottarelief aus der Grabkammer des P. Numitorius (Abb. 9) ist inhaltlich von Rizzo unzweifelhaft richtig gedeutet worden [28]). Es ist der Moment geschildert, in dem Odysseus im Namen des siegreichen Griechenheeres von Andromache die Auslieferung des kleinen Astyanax verlangt. Zweifelhaft ist nur Rizzos Deutung der beiden halberwachsenen Figuren links auf Repräsentanten des Chors. Ein derartiger aus Knaben und Mädchen gemischter Chor ist sehr unwahrscheinlich. Die beiden bilden wohl einfach das Gefolge der trojanischen Fürstin, sind also Statisten. Bestimmtes kann

[27]) Mon. dell' Inst. V 1861 Taf. 57 Nr. 1.

[28]) Notizie degli Scavi 1905, 19 ff. Österr. Jahreshefte VIII 1905, 203 ff., farbige Taf. V; vgl. Bieber, Dresdener Schauspielerrelief 61 f. Abb. 14; Rohden-Winnefeld, Dekorative Reliefs der röm. Kaiserzeit 142 ff. und 280 f. Taf. LXXXI.

Abb. 11.

man nicht sagen, denn das Drama, aus dem die Szene entnommen ist, ist uns nicht erhalten. Der Tod des Astyanax ist von Sophokles in den Ἀχιλλωτίδες behandelt worden, doch kennen wir nur einen schwachen Abglanz dieses Dramas aus den Fragmenten des Astyanax von Accius und aus den Troades des Seneca [29]).

Ganz unsicher ist die Deutung, die Dieterich für das Heraklesbild in Casa del Centenario in Pompeji (Abb. 10) aufgestellt hat [30]). Zwar ist auch hier das Thema möglicherweise richtig bestimmt: Herakles findet bei seiner Heimkehr seine Gattin Megara und seinen Vater Amphitryon in Bedrängnis; ihr Peiniger Lykos flüchtet vor ihm auf den Altar. Wenn sich das inhaltlich mit dem ersten Teil des Euripideischen Herakles deckt, so sind doch die Abweichungen, die Dieterich [31]) selbst angibt, im einzelnen zu groß, als daß man von einer Wiedergabe der Aufführung sprechen könnte. Illustriert aber das Bild, wie Dieterich dann (S. 186 ff.) nachweisen will, nicht direkt das Drama des Euripides, sondern seine lateinische Bearbeitung, den Amphitruo des Accius, so fehlt uns wieder die Möglichkeit, das verlorene Stück mit dem erhaltenen Bild zu vergleichen, wenn auch anzunehmen ist, daß es seinem griechischen Vorbild sehr ähnlich war. Vor allem aber scheint es mir bedenklich, den kleinen kahlköpfigen Alten mit dem kurzen Chiton, der von der Heroine teilweise verdeckt und dadurch in den

[29]) Ribbeck, Die römische Tragödie 412 ff. Rizzo, Österr. Jahresh. 1905, 226 f.
[30]) Dieterich, Pulcinella 6 ff. Taf. I, danach Abb. 10.
[31]) a. a. O. S. 7.

Hintergrund gerückt wird, als den Träger der Titelrolle in dem römischen Drama anzusehen. Er macht mir eher den Eindruck eines Pädagogen oder dergleichen.

Das Wandbild aus einer Grabkammer von Ostia im Lateran[32]) hat bisher nicht einmal inhaltlich überzeugend erklärt werden können, obwohl fünf Personen dargestellt sind und

Abb. 12.

eine recht lebhafte Handlung vor sich geht. Visconti[33]), Maximilian Mayer[34]) und Nogara[35]) bezweifeln sogar, daß wir ein Bühnenbild vor uns haben. Sie deuten den König auf Kronos, der im Begriff ist, einen seiner Söhne zu verschlingen. Dagegen spricht einmal die Teilnahm-

[32]) Abb. 11, Mus. Nr. 106. Benndorf-Schöne 400 Nr. 589. Vaglieri, Ostia 115 Fig. 22.
[33]) Annali 1866, 312 ff. zu Mon. dell'Inst. VIII 28, 3.
[34]) Roscher II 1570 f. Fig. 18.
[35]) Nozze Aldobrandine e altre Pitture antiche 70 Pl. XLV A.

losigkeit der daneben sitzenden Königin, die Rhea sein müßte. Ferner bleibt es unklar, welche Rolle der durch die Komposition als wichtig hervorgehobene Gegenstand in den Händen der herbeieilenden Frau in diesem Mythus spielen könnte. Die Ärmelkleider und der hohe Onkos der beiden als Hauptpersonen charakterisierten Personen, des Königs und

Abb. 13.

der hereinstürzenden Frau, erlauben keinen Zweifel daran, daß die Szene aus einem aufgeführten Drama wiedergegeben werden sollte. Mit Recht vermuteten Heydemann[36]), Helbig und Amelung[37]) die Erkennungsszene aus einer Tragödie. Eine solche bietet z. B. Euripides' Ion in ganz anderer, aber doch verwandter Form. In dem Moment, in dem Ion Kreusa töten will, bringt die Pythia den Behälter mit den Kleidern, Schmucksachen und dem Ölkranz, die Kreusa einst dem ausgesetzten Kinde mitgegeben hat und durch deren richtige Beschreibung sie sich als seine Mutter erweist.

Noch schwieriger wird die Deutung, wenn nur zwei Schauspieler dargestellt sind, etwa ein Heros mit seinem Diener oder eine Heroine mit ihrer Dienerin,

[36]) Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1878, 124.
[37]) Helbig, Führer durch Rom[3] Nr. 1239.

Abb. 14.

wie auf den Wandgemälden aus Pompeji in Palermo (Abb. 12)[38]) und in Neapel (Abb. 14)[39]). Der durch hohen Onkos mit vollen langen Locken, hohen Kothurnen

[38]) Früher in d. Universität, jetzt im Museum von Palermo. Helbig, Wandgemälde Campaniens Nr. 1467. Wieseler, Theatergebäude Taf. IX. Über das komische Gegenstück (Abb. 13) vgl. oben S. 13 Anmerkung 20. Die beiden Gegenstücke sind versehentlich in verschiedener Größe abgebildet.

[39]) Mus. Nr. 9039. Helbig Nr. 1465. Wieseler Taf. VIII 12. Mus. Borb. I 21. Gell, Pompeiana N. S. II pl. LXXV.

und Schwert ausgezeichnete Fürst auf dem ersten Bilde steht nach außen gewendet, den Blick auf den Boden geheftet, die Hand wie in heftigem Seelenkampf geballt. Der Diener hat einen kleinen Onkos mit kurzen, ungeordneten Haaren, niedrigere Kothurne, einen groben, weiten Mantel und den langen Wanderstab. Er redet eindringlich auf seinen Herrn ein und gestikuliert mit der rechten Hand, an der drei Finger straff ausgestreckt sind. Die Szene würde sehr gut zum Anfang von Euripides' Iphigenie in Aulis passen: Agamemnon bespricht sich mit dem treuen greisen Diener seines Hauses, den er zu Klytaimnestra senden will, um sie an dem von ihm selbst veranlaßten Kommen mit Iphigenie zu hindern. Man könnte jedoch auch andere passende Szenen aus erhaltenen Dramen anführen, so Euripides' Iphigenie in Tauris v. 1307 ff.: der Bote meldet Thoas die Flucht von Iphigenie und Orest, oder Sophokles' Antigone v. 233 ff.: der Wächter meldet Kreon die unerlaubte Bestattung des Polyneikes.

Deutlicher scheint die Sprache des Bildes in Neapel (Abb. 14) zu sein. Die Handlung dreht sich offenbar um das Wickelkind, das die durch übermäßig hohen Onkos ausgezeichnete Heroine im Arm trägt. Die Dienerin in kürzerem Chiton und großem, um beide Schultern gelegten Mantel, mit einer Kanne in der rechten Hand, streckt die Linke nach dem Kind aus. Die Herrin erhebt jedoch energisch abwehrend ihre Rechte. Eine derartige Szene kommt in keinem uns ganz erhaltenen Drama vor. Vielleicht stand sie in Euripides' Auge, von der wir nur geringe Fragmente besitzen, und bezieht sich auf die Aussetzung des kleinen Telephos, wie schon Jahn vermutet hat [10]).

Das Relief auf einer in Ostia gefundenen Lampe (Taf. I b) [11]) scheint mir jede sichere Deutung aus einem ganz erhaltenen Drama auszuschließen. Auf einer mit Matratze belegten Kline ruht eine Frau, die den Kopf auf die linke Hand stützt. Am Fußende der Kline sitzt ein Jüngling mit übereinandergeschlagenen Beinen und mit in resignierter, müder Bewegung übereinandergelegten Händen. Beide Figuren haben kurze, gedrehte Locken am Onkos und lange, gedrehte Schulterlocken. Beide tragen einen Chiton, dessen lange Ärmel mit je drei horizontalen Zierstreifen geschmückt sind. Bei dem Jüngling erkennt man den üblichen breiten Gürtel über der Brust und einen Mantel. Der Chiton der Frau ist ungegürtet. Beide halten in der rechten Hand ein Schwert. Haben wir auf dem merkwürdigen Bildchen ein Ehepaar vor uns, das miteinander sterben will? Sind es etwa Orest und Elektra, die wie in Euripides' Orestes (v. 946 ff.) nach Beschluß des argivischen Volks sich selbst mit dem Schwert töten sollen? Daß in diesem Stück ein Bett vor dem Palast auf dem Spielplatz stand, sagen

[10]) Telephos und Troilos 52 Anm. 55.

[11]) Die Abb. auf Taf. I b nach einer Photographie von Faraglia, die ich der Freundschaft Amelungs verdanke.

Hypothesis und Text (v. 35, 227, 229, 258, 312 usw.) ausdrücklich: Orestes liegt auf der Kline und Elektra sitzt zu seinen Füßen. Szenen, die am Krankenbett auf der Bühne spielen, finden sich in der Komödie öfters, dagegen außer in Euripides' Orestes in erhaltenen Dramen nur noch zweimal in Euripides' Hippolytos v. 176 ff.: Phaedra und die Amme und am Schluß: Hippolytos und Theseus. Keine dieser Szenen paßt zu dem kleinen Denkmal. Dagegen wäre es möglich, daß in Euripides' Protesilaos eine derartige Szene vorkam. Der Sarkophag im Vatikan[12]), der offenbar dieses Drama illustriert, zeigt ja Laodameia auf ihrer Kline liegend, an deren Fußende ein trauernder Mann sitzt. Dieser ist bald als der für kurze Zeit aus dem Hades zurückgekehrte Gatte Protesilaos, bald als der Schwiegervater Iphiklos erklärt worden. Die dritte Möglichkeit wäre, daß es der Vater Akastos ist, der der unmäßig trauernden Tochter bekümmert zuredet, sich zu fassen. Am wahrscheinlichsten ist jedoch die Deutung auf den Gatten sowohl für den Sarkophag wie für die Lampe aus Ostia, falls man keine bessere für diese findet. Dann würden die Schwerter in den Händen beider Personen darauf deuten, daß Laodameia sich nach dem Verschwinden des Gatten tötete, um ihn bei seiner Rückkehr in den Hades zu begleiten, wozu er sie aufgefordert hatte[13]).

Dieselbe oder eine sehr ähnliche Szene finden wir auf dem Ausguß aus zwei Formen in Ostia (Taf. Ic)[14]), die mit denen auf Taf. Ia zusammen gefunden und ihnen gleichartig sind. Auch hier ruht die Frau auf der mit Matratze bedeckten Kline, den Kopf auf die linke Hand gestützt. Auch hier sitzt zu ihren Füßen ein Mann mit übereinander geschlagenen Beinen und trauriger, bekümmerter Gebärde. Auch hier tragen beide Theatertracht, Masken und ein Trikot, dessen lange Ärmel mit denselben gekreuzten Linien bedeckt sind wie auf dem Iphigenierelief. Wieder hat der Mann Gürtel und Mantel, die Frau den bloßen ungegürteten Chiton, wie ihn die besonders lehrreiche Rückseite gut erkennen läßt. Sie zeigt auch den unteren Abschluß der Maske, bei dem Manne mit doppeltem wulstigen Reifen. Diese Form stimmt genau überein mit der Terrakottastatuette eines komischen Schauspielers im Berliner Museum (Abb. 15), die Robert[15]) als δοῦλος ἡγεμὼν σφηνοπώγων gedeutet hat. Die Rückseite der Maske war immer vollrund ausgearbeitet. Die antiken Masken wurden also nicht wie die modernen Larven vor das Gesicht gelegt, sondern über den ganzen Kopf gestülpt. Daher konnte eine Maske einen abgeschnittenen Kopf bedeuten, wie z. B. in Euripides' Elektra (v. 855 ff.) Orest der Elektra das Haupt des Aegisthos bringt, das sie dann schmäht (v. 907 ff.).

[12]) Galleria dei candelabri Nr. 113. Helbig[3] Nr. 385.

[13]) Vgl. Maximilian Mayer, Hermes XX, 1885, 101 ff. Ribbeck, Trag. Rom. Fragm. 116. Röm. Tragödie 326.

[14]) Notizie degli Scavi 1906, 369, Fig. 11.

[15]) Masken der neueren Komödie 83 f., Fig. 104—105.

Die Frauenmaske auf dem Sitz der Berliner Terrakotte soll nach Robert dazu dienen, den alten häßlichen Mann mit dem langen Bart als Mädchen zu verkleiden. Die Maske scheint mir dafür zu klein und daher eine Andeutung der Frauenrolle, die in demselben Stück vorkam. Der Vergleich mit der Statuette in Berlin führt darauf, auch in der Form aus Ostia eine Komödien-,

Abb. 15.

nicht eine Tragödienszene zu sehen, denn die Maske des Mannes ist ausgesprochen komisch und die gefährlichen Schwerter sind durch harmlose Kränze in den Händen ersetzt. Sollten wir gar die komische Travestie der in der Lampe abgebildeten Szene besitzen? Wir wissen ja, daß in Rom nach den Tragödien oft eine Travestie desselben Stoffes als Exodium gegeben wurde[16]). Daß der Mann mit Spira, Schalltrichterbart und breiter, aber vorn zugespitzter

[16]) Dieterich, Pulcinella 97 ff. Dieterichs Deutung des von ihm auf Taf. II abgebildeten Komödienbildes als solche mythologische Atellane, die als Exodium zu dem Stück aufgeführt worden sei, das von

Nase nicht, wie auf dem Iphigenierelief, ein Diener der Tragödie sein kann, geht schon daraus hervor, daß der Diener unmöglich auf dem Bett der Herrin sitzen kann. Das Gewand über seinen Beinen scheint nicht ein langer Chiton, sondern ein Mantel zu sein. Eine Komödie Protesilaos, die wir — wenn die oben versuchte Deutung der Lampe richtig ist — auf der Form von Ostia erkennen könnten, schrieb Anaxandrides[47]). Doch sind das natürlich alles nur unsichere Vermutungen.

Außer durch die reiche Belehrung über tragisches Kostüm bieten die Formen aus Ostia noch ein hohes Interesse durch den Zweck, dem sie dienten. Der Entdecker und erste Herausgeber Pasqui hat glücklich erkannt, daß es Formen für Festkuchen sind, die gelegentlich öffentlicher Spiele verteilt wurden. Er fand gleichzeitig etwa 400 Formen. Je zwei und zwei gehören zusammen und passen fest aufeinander, indem vorspringende Knöpfe am Rande der einen Matrize in entsprechende Vertiefungen im Rande der andern eingreifen. Überdies haben die Außenseiten in der Mitte einen zylinderförmigen Griff und transversale Furchen zum Zusammenbinden der beiden Formen. Der Raum, den sie umschließen, ergibt entweder eine vollrunde Reliefgruppe, wie die beiden Theaterbilder, oder eine Scheibe meistens in der Form etwa einer halben Linse mit je einem Relief auf jeder Seite, die inhaltlich zusammenhängen. Die Darstellungen beziehen sich ausnahmslos auf Spiele, wie man sie im Zirkus, im Amphitheater und im Theater sah. Es sind Wagenrennen im Zirkus[48]), siegreiche Zirkuskutscher auf ihrem Gespann vor der Spina und andern Zirkusmonumenten[49]), bestiarii im Kampf mit wilden Tieren[50]), Kämpfe wilder Tiere untereinander[51]) und einzelne dieser Tiere[52]), Theaterszenen[53]). Dazu kommen Illustrationen von Dramen, wofür ich die beiden Reliefs auf der Form a. a. O. 367 Fig. 9 (danach Abb. 16) halten würde. Sie geben Szenen der Oidipus-Sage, offenbar im Anschluß an Euripides' Phönissen. Die eine Seite zeigt Oidipus

dem ebendort auf Taf. I (vgl. oben Abb. 10) veröffentlichten Heraklesbild illustriert wird (a. a. O. S. 191 ff.), ist allerdings unmöglich. Robert hat sie bereits stillschweigend widerlegt, indem er die angebliche Megara mit ihren Kindern als die typische Komödienfigur des ἁπαλὸς νεανίσκος (Pollux IV 146) nachgewiesen hat (Masken der neueren Komödie 31 f. Fig. 61). Ebenso kann Dieterichs gesuchte Deutung der einen Szene aus dem in demselben Hause befindlichen Theaterfries (Mon. dell'Inst. Tav. XXX A 2, danach Pulcinella Abb. S. 1, vgl. S. 16 ff. und S. 132 f.) als Atellanen-Satyrspiel aufgegeben werden, nachdem oben S. 5 ff. bewiesen worden ist, daß der Diener in der Tragödie dem Diener in der Komödie ähnlich sah. Sowohl im Atrium wie in dem Triklinium der Casa del Centenario wechseln Tragödien- und Komödienszenen regelmäßig miteinander ab.

[47]) Meineke, Fragm. com. gr. 3, 182 ff. Kock, Com. attic. fragm. 2, 150 ff.

[48]) Notizie degli Scavi 1906, 359, Fig. 1 A.

[49]) a. a. O. 360 f. Fig. 2—3.

[50]) a. a. O. 362 f. Fig. 4 und 366 Fig. 7.

[51]) a. a. O. 364 f. Fig. 5 und 6.

[52]) a. a. O. 366 Fig. 8 und 370 Fig. 12.

[53]) vgl. oben und a. a. O. 367 ff. Fig. 10—11.

vor der Sphinx, in gleicher Komposition und ebenso von Diener und Pferd begleitet wie auf dem Girlandensarkophag im Palazzo Mattei[54]). Auf der andern Seite treten Eteokles und Polyneikes sich zum Zweikampf gegenüber. Jokaste und Oidipus, der hier ebenso wie auf dem Sarkophag in Villa Pamfili und seiner fragmentierten Replik aus Ostia[55]) abweichend von Euripides' Phönissen eingeführt ist, versuchen vergeblich, die feindlichen Brüder zu be-

Abb. 16.

sänftigen. Nachträglich ist noch das Fragment einer Form mit Odysseus und den Sirenen gefunden worden[56]). Das Gewand um den Vogelkörper der Sirenen kennzeichnet sie deutlich

[54]) Robert, Sarkophagreliefs II 190 f. Taf. LX Nr. 182; Oidipus 499 f. Fig. 65. — Am Fuße des Sphinxberges auf der Kuchenform liegen ein Schädel und andere menschliche Gebeine. Das grausige Wüten der Sphinx wird derartig ausführlich nur noch auf dem Stuckrelief an der Umfassungsmauer des Grabes des Calventius Quietus in Pompeji (Mazois, Ruines de Pompéji I Taf. XXVI Fig. II; Overbeck, Pompeji[4] 417 Fig. 217) und dem von Robert nicht berücksichtigten originellen Kalksteinrelief in Vienne angedeutet (Espérandieu, Basreliefs de la Gaule romaine I 259 Nr. 355). Zwischen der Sphinx, die am Abhang des Berges in lebhafter Schrittstellung sich zu Oedipus herunterneigt, und diesem liegt ein ganzes Skelett, rechts ein Schädel.

[55]) Robert, Sarkophagreliefs II 193 ff. Taf. LX Nr. 184—186; Oidipus 560 f., Abb. 70—71.

[56]) Notizie 1913, 177 Fig. 4; vgl. Rohden-Winnefeld III Fig. 206.

als Bühnenwesen. Die Fragmente mit Fischen und andern Meertieren[57]) könnten sich auf Naumachien beziehen. Man sieht, die Darstellungen sind durchaus einheitlich. Einheitlich ist auch der materielle Inhalt und das Gewicht der Kuchen, die die Formen ergaben, da kleinere Formen regelmäßig für dickere, rundere Reliefs eingerichtet sind. Nach Versuchen, die Pasqui angestellt hat, wogen die Kuchen genau ein römisches Pfund. Mit ihnen wurde eine Zahl kleiner Krüge gefunden, die sämtlich $^3/_4$ l Flüssigkeit fassen. Der Fundplatz für Formen und Krüge sind 35 halb in die Erde vergrabene große Fässer, die einen auf drei Seiten geschlossenen, also als Vorratskammer dienenden Raum fast ganz ausfüllen[58]). Das Gebäude, zu dem er gehört, ist noch nicht ganz ausgegraben, setzt sich aber in Richtung auf die große Mühle und Bäckerei fort, nach der die Via delle Pistrine in Ostia ihren Namen hat[59]). Da wir nun durch Inschriften wissen, daß in Ostia die Behörde der septemviri epulones die Aufgabe hatte, gelegentlich des epulum Jovis, dem die ludi plebei folgten, und bei andern öffentlichen Speisungen (epula publica), die oft mit Spielen verbunden waren, an das Volk crustulum et mulsum zu verteilen, so ist der Schluß nicht abzuweisen, daß wir die Formen besitzen, aus denen für jeden Festteilnehmer 1 Pfund Zuckerwerk ausgebacken wurde, und die Krüge, aus denen sie dazu $^3/_4$ Liter mit Honig gemischten Wein tranken[60]). Die Kuchen trugen Bilder der Spiele, die dem Mahl folgten. Die Iphigenie in Aulis des Euripides war gewiß ein beliebtes Stück in einer Seestadt, in der man es häufig erlebte, daß die Flotte durch widrige Winde an der Ausfahrt gehindert wurde.

Kuchenformen mit figürlichen Darstellungen sind aus dem Altertum naturgemäß in nur kleiner Zahl erhalten. Das wohl älteste Beispiel aus Athen besitzt die Lehrsammlung des archäologischen Seminars der Universität Berlin (Taf. IIIa). Die Form ist rund (Durchmesser ca. 0,13 m) und das eingeschnittene Relief nur flach. Das Bildfeld ist von einem glatten und einem geperlten Reifen umrahmt. Im oberen Teil sieht man einen Tempel auf zwei Stufen, mit zwei Säulen an der Front und neun Säulen an der Langseite. Sein Grundriß ist also altertümlich langgestreckt. Unten ist jederseits eine große Fackel aufgepflanzt. Dazwischen läuft ein Hund mit aufgerichtetem Schwanz nach rechts. Genau in der Mitte der Form ist eine Omphalosschale gebildet. Den übrigen Raum füllen große Mohnstauden. Es ist klar, daß die Darstellungen sich auf ein ganz bestimmtes Heiligtum beziehen, daß also auch diese Form zur Herstellung von Fest- oder Opferkuchen diente. Die Gegenstände unten sind Attribute der Gottheit, die in dem Peripteraltempel wohnte. Selbstverständlich muß es sich um einen chthonischen Kult handeln. Fackeln und Mohn lassen an die eleusinischen

[57]) Notizie 1906, 370 Fig. 13 und 1910, 69 Fig. 7.
[58]) Notizie 1906, 358 Fig. 1; Vaglieri, Ostia 1914, 94 f. Plan Tav. V Nr. 42.
[59]) Fiorelli, Notizie 1878, 37 f. und 138. Vaglieri, Ostia 90 Tav. V Nr. 39.
[60]) Vgl. Gatti, Notizie 1906, 182 und Pasqui ib. 372 f.

Göttinnen, Fackeln und Hund an Artemis-Hekate denken. Der Mohn kann unmöglich letzterer geweiht sein, dagegen ist der Hund als Genosse oder Opfertier der Persephone-Kore, der Gattin des Pluton, die andrerseits die Attribute Fackeln und Mohn mit ihrer Mutter Demeter teilte, sehr wohl denkbar. Es wird sogar ein Hundeopfer auf dem Vorgebirge Kolias (bei Phaleron im Demos Halimus) gelegentlich des Thesmophorienfestes erwähnt, das allerdings der Aphrodite Genetyllis galt[61]). Da aber die Feier dem Athener Hauptfest für Demeter und Kora eingefügt ist und bei dem Δημητρὸς ἱερὸν πολύστυλον auf dem Vorgebirge Kolias stattfand[62]), so liegt die nahe Beziehung zu den eleusinischen Gottheiten klar zutage. Es folgte auf das Fest im Demos Halimus die Rückkehr in die Stadt, die Prozession zu dem Thesmophorion und nach Annahme von Stengel[63]) das Festmahl, das wohlhabende Ehemänner den feiernden Frauen gaben. Es ist verlockend, zu denken, daß zu diesem Mahl die Kuchen mit den Reliefs verziert wurden, die die schmausenden Frauen entweder an das Athener Eleusinion oder an den vielsäuligen, hoch am Meeresufer gelegenen Tempel, an das davor gebrachte Opfer und an die göttlichen Trägerinnen der heiligen Mohnblüten erinnern sollten. Die besten Parallelen zu derartigen sinnvollen Festkuchen bieten ja die Pfefferkuchen in Form des Ritters Georg und anderer Heiligen, die bei der Kirmes und andern volkstümlichen Kirchenfesten verkauft und verzehrt werden. Ähnliches ist aber auch für das Altertum bezeugt. Apollon erhielt Kuchen in Form von Lyra, Bogen und Pfeil, Artemis runde Kuchen in Form des Vollmondes[64]). Hier ist es klar, daß die Form in Beziehung zu der Gottheit steht, der die Kuchen dargebracht wurden. Dagegen spricht bei den häufigen Kuchen in Tierform wohl vor allem der Gedanke mit, daß der Kuchen ein Ersatz für das Opfertier ist.

Eine andere interessante Kuchenform befindet sich im Berliner Museum für Völkerkunde, in Schliemanns Sammlung trojanischer Altertümer (Taf. III b)[65]). Die Form stammt aus der VIII.—IX. Ansiedlung von Troja. Die linke untere Ecke ist beschädigt. Am Rande zwei umlaufende Reifen. Unten ist ein Segment abgegrenzt, in dessen erhaltenem Teil vier kleine Figürchen nach innen gewendet laufen. Soweit die verriebene Darstellung erkennen läßt, erinnern sie an die Eroten auf dem achteckigen Aschengefäß des Lucius Lucilius Felix im Kapitol[66]), das Eugenie Strong in hadrianische Zeit datiert. In etwa antoninische Zeit

[61]) Roscher II 1270 s. v. Kolias. Orth, Pauly-Wissowa VIII 2580 s. v. Hund.

[62]) Block bei Roscher II 1331 ff. s. v. Kora.

[63]) Kultusaltertümer 2203 f.

[64]) Stengel a. a. O. 90.

[65]) Mus. Nr. 9579. Abg. Schliemann, Ilios 689 Nr. 1458 vgl. S. 690. Hubert Schmidt, Schliemanns Sammlung trojanischer Altertümer S. 312. Durchm. 0.105 m. Ich verdanke den Ausguß, nach dem Taf. III b hergestellt ist, der großen Freundlichkeit der Herren Geheimrat Schuchhardt und stud. phil. Keimer.

[66]) Stuart Jones, Catalogue of the ancient sculptures of the Museo Capitolino 91 Galleria Nr. 10 Pl. 26. Strong, Roman Sculpture 266 Pl. LXXX. Helbig[3] Nr. 779.

führt die Inschrift Μαρκου auf der Rückseite. Die beiden Götterbüsten des Hauptbildes sehen eher noch etwas später aus. Serapis und Isis sind einander zugekehrt und in Formen dargestellt, die in erschöpfender Weise an den Ursprung dieser Gottheiten und an ihre Verschmelzung mit griechischen Göttern erinnert. Serapis ist wie Zeus gebildet mit vollem Haar und Bart. Wie Pluton trägt er den Modius und den Chiton mit Ärmeln, die mindestens bis zum Ellbogen, wahrscheinlich bis zur Handwurzel reichten. Wie Helios schmückt ihn der Strahlenkranz. An die Entwicklung aus dem Osiris-Apis-Kult soll gewiß das große Horn mahnen, das dicht über der Stirn schräg nach vorn ragt. Isis trägt an der entsprechenden Stelle die hohe Lotosknospe auf der kleinen Mondsichel. Sonst ist sie wie Demeter aufgefaßt, mit der sie nach dem Zeugnis Herodots (II 59) von jeher identifiziert worden ist. Sie ist griechisch frisiert mit Haarknoten im Nacken und Schulterlocken. Zwischen ihr und Serapis steht eine Mohnstaude zwischen zwei Ähren, die in ihrer rechten Hand zu denken sind. Hinter dem Nacken der Göttin glaube ich den Oberteil einer Schlange zu erkennen, deren Kopf oberhalb des Haarknotens der Isis liegt. Das würde auf ihre Eigenschaft als σώτειρα und ihre Verschmelzung mit Hygieia hindeuten. Oben zwischen den Köpfen sieht man noch eine Opferkanne, von der Bänder herabhängen. Es scheint mir sicher, daß auch diese Form sich auf einen bestimmten Kult bezieht und daß aus ihr Kuchen für die Feste eines Heiligtums in dem römischen Troja gebacken wurden, in dem das Paar Isis-Serapis als pantheistische Gottheiten verehrt wurde.

Die meisten übrigen Kuchenformen mit Reliefverzierung, die uns erhalten sind, sind in Österreich gefunden und stammen etwa aus dem 4. Jahrhundert n. Chr.[67]). Sie sind sämtlich ebenso kreisrund und ähnlich durch einen profilierten Rahmen eingefaßt wie die Formen aus Athen und Troja. Auch sie tragen vielfach Reliefs, die sich auf bestimmte Gelegenheiten oder bestimmte Gottheiten beziehen. So hat Walter Schmid den Nachweis geführt, daß Kuchen mit dem Triumphzug des Theodosius gelegentlich von dessen Sieg über Maximus 388 n. Chr. gebacken worden sind[68]). Einem ähnlichen Zweck wird die Form mit dem Bildnis einer Kaiserin gedient haben[69]), und ebenso sind auch die den Kaiser feiernden Inschriften auf andern Formen zu verstehen[70]). Von Göttern erscheinen Minerva[71]), Merkur[72]), Bacchus[73]),

[67]) Vgl. Kubitschek, Jahrbuch für Altertumskunde V 1911, 169 zu Sp. 153a Fig. 47; Walter Schmid, ib. VII 1913, 180 ff. Abb. 82—90.

[68]) a. a. O. 181 ff. Abb. 82.

[69]) a. a. O. 183 Abb. 83.

[70]) Vgl. Kubitschek a. a. O.

[71]) Schmid, Jahrb. f. Alt. VII 1913, 184 Abb. 84.

[72]) a. a. O. Abb. 85 und V 1911, 153a Fig. 47.

[73]) a. a. O. 1913, 186 Anm. 2.

Hermaanubis, Isis-Aphrodite und Harpokratis[74]), Viktoria[75]). Eine Form mit Elefant und Löwen (a. a. O. 185 Abb. 88) scheint sich ebenso auf Spiele zu beziehen wie die obengenannten Formen in Ostia. Eine erschöpfende Zusammenstellung aller, zum großen Teil noch nicht veröffentlichten Kuchenformen würde sicher wichtige kultur- und religionsgeschichtliche Ergebnisse zeitigen.

Wenn wir fragen, wann die Kuchen für Ostia gebacken worden sind, so erhalten wir die Antwort durch die mitgefundenen Lampen und durch die stilistischen Parallelen zu den andern Tonformen. Die Lampen tragen die Stempel Florent. und C. Jun. Bit.[76]) und zeigen Spuren von Gebrauch. Sie bieten also dadurch einen Terminus post quem und beweisen, daß wir nicht etwa eine Lampen- und Formenfabrik vor uns haben. Die Töpfer Florentinus (oder Florentius) und C. Junius Bitus arbeiteten um 200 n. Chr., da beide auf Lampen das Bildnis der Lucilla oder Crispina (beide gest. ca. 183 n. Chr.) angebracht haben[77]). Von Florentius stammte auch eine Lampe mit einem Wagenlenker auf der Quadriga[78]) und verschiedene Lampen mit wilden Tieren[79]); von C. Junius Bitus eine mit einem Elefanten[80]). Von diesem besitzen wir ferner eine tönerne Sparbüchse[81]) mit dem Bild der Fortuna unter einer Ädikula. Infolge der Anbringung dieser Tempelchen hat sich nach Graevens scharfsinniger Vermutung eine bienenkorbartige Form der Sparbüchsen entwickelt, die die größte Ähnlichkeit mit den halblinsenförmigen oder halbelliptischen Matrizen in Ostia hat. Eine dieser bienenkorbförmigen Sparbüchsen in Gotha[82]) ist mit einem Zirkuskutscher und säulenförmigen Altärchen geschmückt, die geradezu von derselben Hand gearbeitet zu sein scheinen, wie die siegreichen Wagenlenker und die „Säulchen" im Felde neben ihnen auf mehreren Kuchenformen in Ostia[83]). Wir kämen also, wenn Florentinus und Bitus noch ins 2. Jahrhundert gehören, für diese jüngeren Sparbüchsen und die dazu gehörigen Matrizen in die erste Hälfte des 3. Jahrhunderts.

[74]) a. a. O. 185 Abb. 86.
[75]) a. a. O. 186 Abb. 90 und CIL. III 12 013, 1.
[76]) Vgl. Dressel, CIL. XV 2 Nr. 6445 und 6502.
[77]) CIL. XV 2 6445 Nr. 30 und 6502 Nr. 14, vgl. Dressel a. a. O. 783 Anm. 5.
[78]) a. a. O. 6445 Nr. 21.
[79]) a. a. O. Nr. 31—40.
[80]) a. a. O. 6502 Nr. 16.
[81]) Vgl. Graeven, Arch. Jahrb. XVI 1901, 180 f. Fig. 21. CIL. XV 2 Nr. 6089.
[82]) Graeven a. a. O. 184 f. Fig. 31.
[83]) Notizie 1906, 359 ff. Fig. 1 A—3.

Diese späte Datierung kann man durch mehrere andere Vergleiche stützen. So findet sich die ungeschickte Art, daß die nebeneinander laufenden Pferde und die nebeneinander fahrenden Gespanne übereinander gestaffelt werden, wie auf der Kuchenform a. a. O. Fig. 1 A auf späten Sarkophagreliefs[84]). Die ähnlichste Darstellung von Gespannen von vorn gesehen, während die Pferde radial nach verschiedenen Seiten zu ziehen scheinen, wie auf der Matrize a. a. O. Fig. 2, sind auf Goldmünzen des Philippus Arabs vom Jahre 248 n. Chr.[85]), und des Trebonianus Gallus und Volusius vom Jahre 252 n. Chr.[86]). Auf den Münzen des Kaisers Philippus aus demselben Jahre, die gelegentlich des tausendjährigen Jubiläums von Rom und der damals stattfindenden Säkularspiele geprägt wurden[87]), sehen wir ähnliche Säulen mit aufgestellten Statuen, runde Kuppelbauten und Tempelchen mit Giebel und Säulen an der Front, wie auf der Form a. a. O. Fig. 3. Unter den Tieren, die für diese Säkularspiele verwendet wurden und die bereits Kaiser Gordian 238—244 gekauft hatte, werden mehrere genannt, die auf den Ostienser Matrizen dargestellt sind[88]). So glaube ich in dem merkwürdigen Tier auf a. a. O. Fig. 4, das ein Mittelding zwischen Bär und Löwe ist, den Arcoleon zu erkennen. Auf der Form a. a. O. Fig. 5 kommen nur Tiere vor, die im Leben Gordians als für seinen persischen Triumph bereitgestellt genannt werden, darunter Hippopotamos, Giraffe und wilde Pferde, neben den gewöhnlichen wie Löwen, Tiger, Leoparden und Elefanten[89]).

Wir dürfen also behaupten, daß die Kuchenformen in Ostia etwa zwischen 200 und 250 n. Chr. hergestellt und ausgebacken worden sind. Man kann zum Schluß noch die Frage aufwerfen, ob die Tragödienszene wirklich eine Aufführung von Euripides' Iphigenie in Aulis wiedergibt oder eine römische Bearbeitung der Sage. Die Iphigenia des Ennius[90]) kommt nicht in Betracht, da man in der späteren Kaiserzeit altrömische Tragödien nicht mehr aufführte. Neue Dramen wurden nicht mehr verfaßt. Der damals beliebte Pantomimus würde kaum in so vollständigem Theaterkostüm gespielt worden sein. So glaube ich, daß wir wirklich aus dem kleinen Denkmal eine, wenn auch gewiß gekürzte und aller Chorlieder beraubte Aufführung des euripideischen Stücks in Ostia noch für jene späte Zeit erschließen dürfen. Dieterich nahm für die pompejanischen Theaterbilder Wiedergabe gleichzeitiger

[84]) z. B. Sala del Meleagro Nr. 21 b. Amelung, Skulpt. des vatikan. Mus. II 64 f. Taf. V.
[85]) Cohen, Médailles impériales IV Pl. VIII No. 4.
[86]) Cohen a. a. O. Pl. XIV No. 109.
[87]) Vgl. Bieber, Römische Mitteilungen XXVI 1911, 233 ff.
[88]) Vgl. Vita Gordian. 33.
[89]) Vgl. auch a. a. O. Fig. 12.
[90]) Vgl. Ribbeck, Römische Tragödie 94 ff.

römischer Stücke an[91]), hebt aber selbst die Schwierigkeit hervor, dafür sichere Beweise zu bringen. Ebensowenig kann ich meine Annahme, daß wie die Kuchenformen so auch die Wandbilder griechische Dramen illustrieren, über jeden Zweifel sicher beweisen. Da die meisten aufgeführten römischen Dramen nur teils genaue, teils freie und willkürliche Übersetzungen oder Bearbeitungen griechischer Dramen sind, so ist die Entscheidung über diese Streitfrage für die Erklärung der Denkmäler von nicht allzu einschneidender Wichtigkeit[92]).

[91]) Pulcinella 214 ff.

[92]) Vgl. oben S. 4 Anm. 2 und Teuffel, Geschichte der römischen Literatur I 18 f.

II.

MASKE AUS DEM KERAMEIKOS.

VON

ALFRED BRUECKNER.

Zu dem skenischen Programm unsrer Gesellschaft steuert die Athenische Abteilung des Deutschen Archäologischen Institutes aus den Ergebnissen diesjähriger Arbeiten bei. Denn der Kopf, der auf den Tafeln IV—VI abgebildet ist, wurde bei den Grabungen des Institutes am 13. Februar dieses Jahres gefunden, nahe dem Dipylon, 60 m von der Front des Tores, im Bereiche der durch diese Grabungen festgestellten Hauptstraße des äußeren Kerameikos, 14 m hinter ihrem linken Rande. Der Kopf erscheint bisher als ein bei späten Aufräumungen versprengter Einzelfund. An der Fundstelle liegen, soweit die Aufdeckung bis jetzt gediehen, die Grundmauern spätrömischer Grabmonumente zutage. Über und neben ihnen waren bei ihrem Verfall, wohl in der letzten römischen Kaiserzeit, zisternenartig in den Boden Bassins gesenkt, welche gewerblichen Zwecken gedient haben werden. Als die Ziegelbrocken ihres Bodenbelags weggeräumt waren, ward aus dem lehmigen Schwemmgrunde darunter der überlebensgroße Kopf herausgelöst. Am gleichen Tage, gegen Ende des Karnevals, tummelten sich auf den Straßen der Stadt die Masken. Im ernsten Gehege der Grabung war es, als wollte der alte Dionys es sich nicht versagen, zum Maskenfeste sich zu rühren und aus seinem Vorrate zu spenden.

Der Kopf, aus weißem pentelischen Marmor, ist 0,34 m hoch. Von Verletzungen, die das Wesentliche des Ausdrucks beträfen, ist er verschont geblieben: daß der vordere Teil des Schalltrichters, am Kinn, verloren ist, läßt vielleicht das Mienenspiel sogar noch unvermittelter auf uns wirken. Geringe Bestoßungen hat die Nasenspitze, das rechte obere Augenlid und die Brauen betroffen. Seiner Größe und seiner Herrichtung nach war er in einiger Höhe angebracht. Dicht unter dem Kinn wagerecht abgeschnitten, ist er schwerlich zum Einlassen in eine ganze Figur bestimmt gewesen, sondern lag auf, wie die Masken auf dem Tische des Menander-Reliefs des Lateran oder die in pompejanischen Wanddekorationen und in den Maskenskrinien der illustrierten Terenz-Handschriften dargestellten. Starke

Klammern hielten ihn an beiden Seiten und hinten fest, vgl. Abb. 1 und 2. Die Abarbeitung des Hinterkopfes spricht dafür, daß er dicht an einen Hintergrund gerückt war. Der Aufstellung entsprechend ist auch die Ausführung des Halses an den Seiten vernachlässigt.

Die Ersten, die nach der Auffindung des Kopfes ansichtig wurden, pflegten zunächst verdutzt eine Weile sich zu verhalten: der und jener hat sich auch davor bekreuzigt; dann aber brachen sie in Lachen aus. Sie werden der Absicht des Künstlers entsprochen haben.

Abb. 1 und 2.

Die Maskengarderobe hat ihm die Ausdrucksformen geliefert. Für die Bestimmung der Masken der neueren attischen Komödie hat Karl Robert im 25. Hallischen Winckelmannsprogramm (1911) den sicheren Grund gelegt, von dem aus auch für unsern Kopf sich ergibt, welche Rolle er darstellt. Robert selbst hat darin, als er die Photographien sah, das beste Exemplar des Hegemon Therapon erkannt, der ersten Sklavenmaske nach dem Verzeichnis bei Pollux IV 149. Aus seiner Abhandlung entnehme ich die Merkmale.

Daß es ein Sklave ist, verrät die Nase in ihrer kräftig eingedrückten Form. Es „lehren die Bildwerke, daß alle Sklaven — mit besonderen Ausnahmen, die hier nicht in Betracht kommen — σιμοί sind. Wenn Pollux das nicht ausdrücklich sagt, so ist der Grund hierfür wohl darin zu suchen, daß dies eine selbstverständliche Sache war" (Robert S. 31). Da-

gegen eignet dem Freien zumeist die gerade oder die Adlernase (ἐπίγρυπος). Den Gegensatz veranschaulicht am Neapler Komödienrelief, oben S. 9 Abb. 4, der Kopf des Stab tragenden Herrn, verglichen mit dem Hegemon Therapon, der den trunkenen Jüngling stützt.

Unter den Sklaven aber ist die Maske des Hegemon Therapon durch die Haarrolle ausgezeichnet, welch' Stirn und Schläfen umgibt und über die Ohren hinabreicht. Pollux beschreibt: „Der führende Diener trägt eine Rolle von feuerroten Haaren, seine Augenbrauen sind hochgespannt, die Stirnhaut zusammengezogen, er erscheint vor den übrigen Sklaven herausgehoben, wie der führende Hausherr vor den übrigen Freien[1]." So ähnlich die Stephane, die hohe Haartracht des Hausherrn, der Speira des Sklaven im Gesamtumriß gewesen zu sein scheint, so pflegt jene doch lockerer und natürlicher wiedergegeben zu sein (Robert S. 3 ff., 109 f.) und unterschied sich überdies in der Farbe. An der Speira unseres Kopfes sind die Haarsträhnen nicht so sehr als solche, sondern vielmehr wie Rillen in einer Umhüllung gegeben. Es wird dabei zu bedenken sein, daß die Maske aus gesteiftem Leinen hergestellt zu werden pflegte (A. Müller, Lehrb. d. griech. Bühnenaltertümer S. 271): dann war es das Gegebene, an ihr das Haupthaar nur durch bloße Modellierung und Färbung anzudeuten. Unter dieser Voraussetzung stellt sich, was bei oberflächlicher Betrachtung der Haarpartie als Flüchtigkeit in der Wiedergabe erscheinen möchte, bei Erwägung des Stoffes der Maske, den die Marmorarbeit nachbildet, als besonders treu getroffen heraus. Farbspuren sind am Marmor nicht mehr erhalten.

Pollux gibt am Ende seines Verzeichnisses der Sklavenmasken für den Hegemon unter den Dienern noch eine zweite Maske an, „der in höchste Aufregung versetzte Diener gleicht natürlich jenem, abgesehen von den Haaren"[2]. Die entsprechenden Masken weist Robert nach (S. 5, dazu Abb. 11—13), an denen die künstliche Haartracht sich aufzulösen droht, indem Locken aus der Umwicklung an den Wangen hinabfallen. Dieser äußerste Grad der Erregung ist bei unsrer Maske noch nicht erreicht, so sehr ihre Mienen sonst gespannt sind.

Die verwegene Asymmetrie der Augen entspricht der oft befolgten Gewohnheit der Komödie, an derselben Maske den beiden Gesichtshälften verschiedenen Ausdruck zu geben. „An derjenigen des Ersten Hausvaters", sagt Quintilian, „ist, da er bald aufgeregt, bald behaglich auftritt, die eine Braue hochgezogen, die andere in Ruhe; je nach der Art des Auftritts pflegt der Schauspieler die eine oder die andere Seite der Maske dem Publikum zuzukehren"[3].

[1] ὁ δὲ ἡγεμὼν θεράπων σπεῖραν ἔχει τριχῶν πυρρῶν, ἀνατέταται τὰς ὀφρῦς, συνόγει τὸ ἐπισκύνιον, τοιοῦτος ἐν τοῖς δούλοις οἷος ὁ ἐν τοῖς ἐλευθέροις πρεσβύτης ἡγεμών.

[2] ὁ δ' ἐπίσειστος ἡγεμὼν ἐοίκοι ἂν τῷ ἡγεμόνι θεράποντι πλὴν περὶ τὰς τρίχας.

[3] Quintilian XI 3, 74: *pater ille cujus praecipuae partes sunt, quia interim concitatus interim lenis est, altero erecto altero composito est supercilio; atque id ostendere maxime latus actoribus moris est, quod cum iis quas agunt partibus congruat.*

Beispiele für die asymmetrische Bildung der Masken hat Robert S. 29 gesammelt. Wir geben daher unsern Kopf auf den Tafeln V und VI gewissermaßen in seine zwei Hälften zerlegt, um ihrer Verwendung im Spiel zu entsprechen. Betrachtet man von links her, so quillt der rechte Augapfel in voller Rundung heraus, das obere Lid und die Braue sind hochgereckt. Möglich, daß ein überlustiger Streich gelingt; doch blieb auch diese Miene bei veränderter Haltung kaum eindeutig, sie wird vielmehr verschiedener Lage entsprechen, verschmitztem Ausfall sowohl wie plötzlich sich entgegenstellender Hinderung. Dagegen, von rechts betrachtet, erscheint der linke Augapfel langgezogen, tiefliegend, beschattet von dem inneren Teile des Lides; die Stirnhaut zieht sich hinab. Zweifellos droht hier Gefahr, und der ganze Scharfblick des Vielanschlägigen ist aufgeboten. Von der einen Seite kann die Miene als die eines übermütigen Angreifers verstanden werden, von der andern als die eines zur Verteidigung Gezwungenen und in Zorn Versetzten.

Die beiden Gesichtshälften zu vereinigen und zugleich zu scheiden, dient die groteske Schlinge, welche die Augenbrauen miteinander verbindet. Für ihr typisches Vorkommen an den Masken der neueren Komödie bietet Abb. 3 ein weiteres Beispiel, welches ich dank der freundlichen Erlaubnis der Direktion des Athenischen Nationalmuseums hier nach einer Photographie des Archäologischen Institutes veröffentlichen kann. Im Museum trägt die Tonlampe die Nr. 4186; Henkel und Schnauze sind abgebrochen; die Maske hat etwa halbe Lebensgröße. Sie wird die des legitimen Kebsweibes sein, der *παλλακή*, welche Pollux im Verzeichnis der Hetairenmasken IV 153 nach der grauhaarigen redseligen ausgedienten Hetaire als im allgemeinen dieser ähnlich beschreibt [4]). Das Kebsweib beansprucht Herrschaft im Hause, dementsprechend ist sie frisiert. Daß sie auch aufs Keifen sich verstand, davon überzeugen die Züge, zumal an dieser Maske als einziger unter den erhaltenen Frauenmasken der Schalltrichter erscheint. Und überdies ist der Eindruck ihres Mundwerks noch durch einen Kranz kräftiger Stoppeln gesteigert.

Wie alt die Typen dieser Masken sind, darüber besteht nach den literarischen Quellen und den erhaltenen Denkmälern kein Zweifel: sie gehören zum Inventar der Komödie des 4. Jahrhunderts. Das schließt nicht aus, daß der Typus des Hegemon noch in ältere Zeit zurückgeht, wie es die Überlieferung, der Megarer Maison habe ihn erfunden, bezeugt — vgl. Robert S. 69 und 110 — und seine vielleicht altertümliche Haartracht und eine gewisse Gorgonenhaftigkeit der Züge nahelegen. Aber die Arbeit unseres Kopfes ist jung; dafür spricht die grobe Herrichtung seiner Anschlußflächen und seiner Befestigung nicht minder wie die derbe, unterhöhlende Ausarbeitung zumal der Augen. Doch es ist wirkungsvolle,

[4]) ἡ δὲ παλλακὴ ταύτῃ μὲν ἔοικε, περίκομος δ' ἐστίν. Περίκομος ist mit Robert (S. 39) auf ungescheitelt die Stirn umgebendes Haar zu deuten.

den alten Typus noch lebendig bewahrende Kopistenarbeit. Ihr verwandt sind auf athenischem Boden die kauernden Silenfiguren am Logeion des Theaters, die aber wohl mit Dörpfeld eher dem Neronischen, als mit Versakis dem Lykurgischen Bühnenhause zuzuweisen sind[5]). Es lebt und wirkt in ihnen noch frische attische Tradition und Geist, während, um ein Gegenstück damit zu vergleichen, in der Maske vom italischen Grabe der Calpurnier, welche hier auf Taf. 2 (S. 9) veröffentlicht ist, die Sauberkeit der Ausführung doch nicht über das Schablonenhafte hinaus kommt, in welches die Maske so leicht verfällt.

Wo unser Kopf seine Stelle gehabt hat, läßt sich, wie eingangs angedeutet, noch nicht angeben. Für einen Grabschmuck, woran man bei der Örtlichkeit zunächst denken könnte, erscheint er zu monumental. Aber in der näheren Umgebung ist nicht nur das Heiligtum des Dionysos Eleuthereus zu suchen, sondern auch das Rathaus der Techniten, das ist, wie gewiß mit Recht angenommen wird, das der dionysischen Techniten, von dem Philostrat Βίοι σοφιστῶν II 8, 2 (Kayser II p. 85) bezeugt, daß es vor den Toren des Kerameikos lag. Es bleibt von der Zukunft zu hoffen, daß sie auch diesen Teilerfolg in klareren und größeren Zusammenhang wird eingliedern lassen.

[5]) Dörpfeld und Reisch, Griech. Theater 86. Versakis, Arch. Jahrbuch XXIV. 214.

Abb. 3.

JAHRESBERICHT FÜR 1915.

Der furchtbare Kampf, den unser deutsches Vaterland seit dem August v. J. durchkämpft, bildet den gewaltigen Hintergrund für das Berichtsjahr. Den größeren Beispielen folgend war unsere Gesellschaft bestrebt, auch ihrerseits durchzuhalten und ihre Tätigkeit in vollem Umfange fortzusetzen. Trotz mannigfacher Schwierigkeiten ist das gelungen.

Das 74. Winckelmannsfest wurde am Mittwoch den 9. Dezember 1914 in hergebrachter Weise im großen Saale des Architektenhauses durch eine von zahlreichen Mitgliedern und Gästen besuchte Festsitzung gefeiert. Sie galt zunächst dem Gedächtnis des wenige Monate zuvor (am 19. Juli 1914) heimgegangenen Nestors der Gesellschaft, Alexander Conze: Herr Dragendorff, sein zweiter Nachfolger im Amte des Generalsekretars des Archäologischen Instituts, würdigte ihn in einem eingehenden Nachrufe, und den Saal schmückte die vortreffliche, von Fritz Klimsch gefertigte Büste Conzes, die von Freunden und Mitarbeitern gerade drei Jahre zuvor zu seinem 80. Geburtstage (10. Dezember 1911) gestiftet worden ist und in dem neuerstehenden Pergamon-Museum ihre bleibende Stätte finden wird. Den zweiten Vortrag des Abends hielt Herr G. Loeschcke über „Das Bildnis des Sokrates". Zu dem anschließenden gemeinsamen Abendessen vereinigte sich diesmal, wie zu erwarten stand, eine wesentlich geringere Teilnehmerzahl (37 als sonst; jeder Teilnehmer trug die Kosten seines Gedeckes selbst, und die dadurch der Gesellschaftskasse erwachsenen Ersparnisse wurden für Zwecke der Verwundetenfürsorge oder sonstiger Kriegshilfe bereitgestellt.

Auch die regelmäßigen Sitzungen am ersten Dienstag eines jeden Monats fanden nach wie vor im Architektenhause (Saal B) statt, und zwar am 5. Januar, 2. Februar, 2. März, 4. Mai, 1. Juni und 2. November. Die April-Sitzung fiel wegen der Nähe des Osterfestes, die Juli-Sitzung mit Rücksicht auf die großen Schulferien aus. Von Gästen und auswärtigen Gelehrten kamen die Herren Fiechter (Stuttgart), Maximilian Mayer, Paul Schubring und H. Koch (Bonn) in ihnen zum Worte.

Zur Verteilung an die Mitglieder und Freunde der Gesellschaft gelangten: das zum vorjährigen Winckelmannsfeste ausgegebene 74. Winckelmanns-Programm — „Griechische Bronzeeimer im Berliner Antiquarium" von Bruno Schroeder — und (im Mai d. J.) die oben erwähnte Gedächtnisrede des Herrn Dragendorff „Alexander Conze", die die Gesellschaft als besondere, mit zwei Bildern Conzes geschmückte kleine Schrift außerhalb der Sitzungsberichte hat erscheinen lassen.

Den beiden Mitgliedern der Gesellschaft, deren Heldentod der vorige Jahresbericht meldete, sind zu unserer tiefen Trauer drei weitere Mitglieder gefolgt. Am 11. Dezember 1914

fiel bei einem Sturmangriff auf dem östlichen Kriegsschauplatz im Alter von 29 Jahren als Leutnant der Reserve und Kompagnieführer im Infanterie-Regiment v. d. Marwitz (8. Pommerschen) Nr. 61 Dr. Walter Reimpell, Ritter des Eisernen Kreuzes, wissenschaftlicher Hilfsarbeiter in der Vorderasiatischen Abteilung der Kgl. Museen, Mitglied der Gesellschaft seit 1912. Am 10. Februar 1915 erlag im Lazarett in Cambrai den Folgen einer schweren Verwundung im 36. Lebensjahre Oberlehrer Dr. Kurt Prenzel, Oberleutnant der Reserve und Kompagnieführer im Kaiser-Alexander-Garde-Grenadier-Regiment Nr. 1, Ritter des Eisernen Kreuzes, Mitglied der Gesellschaft seit 1910. Und am 20. Juli 1915 fand Oberlehrer Dr. Bruno Rappaport, Ritter des Eisernen Kreuzes, Mitglied der Gesellschaft seit 1904, als Oberleutnant der Landwehr und Kompagnieführer im 46. Reserve-Infanterie-Regiment bei Suchodoly (zwischen Lublin und Cholm) den Heldentod: er stand im 40. Lebensjahre, seine Beförderung zum Hauptmann kam erst nach seinem Tode heraus, zum Eisernen Kreuz erster Klasse war er eingegeben. Die Gesellschaft wird ihr Andenken in Treue und Ehren halten.

Auch von zwei weiteren schweren Verlusten durch Todesfall ist die Gesellschaft betroffen worden. Am 17. Juli d. J. verschied im 72. Lebensjahre Geheimer Regierungsrat Gymnasialdirektor a. D. Dr. Karl Bardt, eines der ältesten und der Gesellschaft besonders ergebenen Mitglieder (1868—77 und seit 1887). Und am 26. November starb in Baden-Baden nach längerem Leiden im 64. Lebensjahre der Vorsitzende der Gesellschaft, Geheimer Regierungsrat Prof. Dr. Georg Loeschcke. Gleich nach seiner Berufung nach Berlin (Herbst 1912) war er der Gesellschaft beigetreten; seit Januar 1913 hatte er als Vorsitzender an ihrer Spitze gestanden. Zum letzten Male war er in der Mai-Sitzung in ihrer Mitte gewesen; schwere Erkrankung, die ihn bald darauf befiel, hielt ihn seitdem fern von Berlin und hat ihn nun allzu früh hinweggerafft. Bei der Einäscherung, die am 29. November in Baden-Baden stattgefunden hat, hat Herr Dragendorff die Gesellschaft vertreten und auch für sie Worte des Abschieds und des Dankes gesprochen. Ihren Austritt erklärten im Laufe des Berichtsjahres 4 Mitglieder: Privatdozent Dr. Rothstein, Oberlehrer Prof. Freye, Oberlehrer Prof. Dr. Anspach in Düsseldorf (der erst einige Monate zuvor eingetreten war), Oberlehrer Prof. Dr. Helmke. Diesem Abgange von insgesamt 9 Mitgliedern steht ein gleich großer Zuwachs neuer Mitglieder gegenüber. Als solche wurden aufgenommen: Prof. Dr. Amelung, Oberlehrer Prof. Dr. Anspach, Fräulein Dr. Charlotte Fränkel, Oberlehrer Kaibel, Dr. phil. Siegfried Loeschcke, Oberlehrer Prof. Pfeifer, Prof. Dr. Otto Rubensohn, Fräulein Dr. Eva Sachs, Prof. Dr. Paul Schubring. Somit besteht die Gesellschaft wie in den drei Vorjahren aus 163 Mitgliedern (darunter 4 weiblichen), deren Namen und Adressen nachstehend verzeichnet sind. Die Zahl derer, die zurzeit im Felde oder sonst im Heeresdienste stehen, ist von 17 im Vorjahre auf 27 gestiegen.

Bei der statutengemäß in der Januar-Sitzung vollzogenen Vorstandswahl wurde der vorjährige Vorstand durch Zuruf wiedergewählt. Der Vorstand bestand somit aus den Herren Loeschcke (Vorsitzender), Dragendorff, Wiegand, Brueckner und Schiff (Schriftführer und Schatzmeister).

MITGLIEDER-VERZEICHNIS.

(Anfang Dezember 1915.)

Amelung, Prof. Dr., W. 8 Behrenstr. 30.

Assmann, Dr. med., Geh. San.-Rat, W. 50 Passauerstr. 5.

Bang, Dr., Oberlehrer, W. 15 Pariserstr. 10.

Behrens, Peter, Prof., Neubabelsberg, Haus Erdmannshof.

Benjamin, Prof. Dr., Oberlehrer, W. 50 Nürnbergerstraße 3.

Bieber, Margarethe, Dr. phil., Charlottenburg 2, Marchstr. 4/5.

Biltz, Prof. Dr., Oberlehrer, W. 30 Lindauerstr. 4/5.

Bleckmann, Dr., Oberlehrer, Halensee, Kurfürstendamm 103/104.

v. Bode, Dr., Wirkl. Geh. Rat, Exz., General-Direktor d. Kgl. Museen, Charlottenburg 2, Uhlandstraße 4/5.

Boersehmann, Baurat, Charlottenburg 5, Deinburgstr. 50.

Borghorst, Dr., Oberlehrer, Halensee, Hohrechtstraße 10.

Borrmann, Geh. Baurat, Prof. a. d. Technischen Hochschule, W. 50 Bambergerstr. 7.

Bosch-Gimpera, Pedro, Dr. phil., Barcelona (Spanien), Lauria 108.

Brueckner, Prof. Dr., Oberlehrer, Friedenau, Sponholzstraße 19 (Mitglied des Vorstandes).

Bruhn, Dr., Provinzial-Schulrat, Steglitz, Sedanstr. 39, z. Z. im Heeresdienst.

Buermann, Prof. Dr., Oberlehrer, NW. 87 Tile-Wardenbergstr. 9.

Busch, Hans, Oberlehrer, Halensee, Karlsruherstraße 30.

Busse, Adolf, Geh. Studien-Rat, Prof. Dr., Direktor des Askanischen Gymnasiums, SW. 11 Kleinbeerenstraße 2.

Busse, Rudolf, Prof. Dr., Direktor des Kgl. Prinz Heinrich-Gymnasiums, Schöneberg, Grunewaldstr. 77.

Colsman, Adalbert, Geh. Kommerzienrat, Langenberg (Rheinprovinz).

Conze, G., D. theol., Geh. Kommerzienrat, Langenberg (Rheinprovinz).

Corssen, Prof. Dr., Oberlehrer, Grunewald, Friedenthalstr. 9.

Czeppan, Dr., Oberlehrer, NW. 52 Melanchthonstr. 14, z. Z. im Heeresdienst.

Danneel, Dr. iur., Wirkl. Geh. Rat, Exz., Grunewald, Trabenerstr. 2.

Degering, Dr., Bibliothekar, Charlottenburg 5, Witzlebenstr. 33.

Deissmann, Prof. D. theol., Wilmersdorf, Prinzregentenstraße 6.

Dessau, Prof. Dr., wissenschaftl. Beamter der Kgl. Akad. d. Wiss., Charlottenburg 4, Leibnizstraße 57.

Diels, Geh. Ober-Reg.-Rat, Prof. Dr., beständ. Sekr. d. Akad. d. Wiss., W. 50, Nürnbergerstraße 65.

v. Diest, Oberst a. D., Wannsee, Kleine Seestr. 19.

Dörpfeld, Prof. Dr., Friedenau, Niedstr. 22.

Dragendorff, Prof. Dr., General-Sekretar d. Kais. Archäol. Instituts, Gr.-Lichterfelde-West, Zehlendorferstr. 55 (Mitglied des Vorstandes).

Dütschke, Prof. Dr., Oberlehrer, Wannsee, Dreilindenstraße 6.

Ebert, Dr., wissenschaftl. Hilfsarbeiter a. d. Kgl. Museen, SW. 11 Königgrätzerstraße 120, z. Z. im Heeresdienst.

Eisenmann, Georges, Fabrikbesitzer, O. 17 Mühlenstraße 6/7.

Friedländer, Paul, Prof. Dr., NW. 52 Werftstr. 3, z. Z. im Heeresdienst.

v. Fritze, Prof. Dr., wissenschaftl. Beamter d. Kgl. Akad. d. Wiss., W. 62 Courbièrestr. 14.
Genz, Dr., Geh. Reg.- u. Prov.-Schulrat, Halensee, Halberstädterstr. 9.
Goebel, Dr., Oberlehrer a. D., Zehlendorf, Stubenrauchstr. 6.
Goepel, Prof., Oberlehrer, Eberswalde, Donopstr. 1.
Goeseh, Dr., Landgerichtsrat a. D., Friedenau, Sponholzstr. 17.
Goldschmidt, Prof. Dr., Mitglied d. Akad. d. Wiss., Charlottenburg 4, Bismarckstr. 72.
Graef, P., Baurat, Steglitz, Albrechtstr. 113.
v. Groote, Hauptmann a. D., Freiburg i. B. Mercystr. 15. z. Z. im Heeresdienst.
Grosse, Dr., Oberlehrer, Gr.-Lichterfelde-West, Baselerstr. 4, z. Z. im Heeresdienst.
de Gruyter, Dr., Verlagsbuchhändler (in Firma: Georg Reimer), Gr.-Lichterfelde-Ost, Wilhelmstraße 19/20.
Güterbock, Bruno, Prof. Dr., W. 62 Maassenstraße 36, z. Z. im Heeresdienst.
Habermann, Dr., Oberlehrer, W. 30 Rosenheimerstr. 11.
Hackmann, Dr., phil., Friedenau, Evastr. 2, z. Z. im Heeresdienst.
Hahn, Georg, Dr. phil., Fabrikbesitzer, W. 10 Tiergartenstraße 21.
Hallbauer, Dr. ing., Geh. Kommerzienrat, Kötzschenbroda bei Dresden, Meißnerstr. 32.
Harder, Prof. Dr., Oberlehrer, SW. 47 Großbeerenstraße 70.
Heinemann, Margret, Dr. phil., NW. 40 Hindersinstr. 6.
Herzfeld, Dr., Privatdozent, W. 50 Nürnberger Platz 5, z. Z. im Heeresdienst.
Frhr. Hiller v. Gaertringen, Prof. Dr., wissenschaftl. Beamter d. Kgl. Akad. d. Wiss., Westend, Ebereschenallee 11.
Hirsch, Dr. phil., Charlottenburg 5, Snarezstr. 31.
Hirschfeld, Geh. Reg.-Rat, Prof. Dr., Mitgl. d. Akad. d. Wiss., Charlottenburg 2, Mommsenstraße 6.
Hoffmann, E., Dr., Oberlehrer, Friedenau, Schmargendorferstr. 18.
Humann, Korvettenkapitän, Marine-Attaché bei der Deutschen Botschaft in Konstantinopel, z. Z. im Felde.
Jacobs, Dr., Direktor der Großherzogl. Universitätsbibliothek, Freiburg i. Br., Hauptstr. 81.
Janke, Generalmajor z. D., Schöneberg 1, Martin Lutherstraße 25.
Ilgen, Prof., Oberlehrer, W. 30 Heilbronnerstr. 25.
Imelmann, Geb. Reg.-Rat, Prof. Dr., W. 15 Kurfürstendamm 64.
Immerwahr, Dr. phil. et iur., Bankdirektor, W. 15 Joachimsthalerstr. 13.
Jolles, Dr. phil., Wannsee, Kleine Seestr. 21.
Ippel, Dr., Oberlehrer, Gr.-Lichterfelde, Marthastraße 4.
Kaibel, Oberlehrer, W. 30 Barbarossastr. 61.
Kalitsunakis, Dr. phil., Lehrer des Neugriechischen am Seminar für orientalische Sprachen, Halensee, Küstrinerstraße 14.
Kappus, Dr., Oberlehrer, W. 30 Freisingerstr. 15, z. Z. im Heeresdienst.
Graf v. Keßler, Regierungsassessor, 1. Vizepräsident des Deutschen Künstlerbundes, W. 9 Köthenerstr. 28/29, z. Z. im Heeresdienst.
Kiekebusch, Dr. phil., Assistent am Märkischen Museum der Stadt Berlin, Karlshorst, Prinz Oskarstr. 17.
Kipp, Geh. Justizrat, Prof. Dr., Charlottenburg 5, Neue Kantstr. 22.
Kirchner, Prof. Dr., Oberlehrer, Wilmersdorf, Kaiserallee 159.
Koch, Julius, Dr., Direktor des Realgymnasiums, Grunewald, Caspar Theyßstr. 1.
Kögel, Pastor und Kgl. Kreisschulinspektor, Wilmersdorf, Nassauische Str. 26.
Köster, Dr., Direktorial-Assistent d. Kgl. Museen, C. 2 Lustgarten, Kgl. Museen, z. Z. im Heeresdienst.
Kranz, Dr., Oberlehrer, Charlottenburg 1, Königin Luisestr. 2.
Krause, Oberlehrer, Schöneberg, Vorbergstr. 9.
Kremmer, Prof. Dr., Direktor des Arndt-Gymnasiums in Dahlem, Dahlem (Post Steglitz), Königin Luisestr. 85.
Krischen, Dr. phil., Regierungsbaumeister, Schöneberg, Hauptstr. 27, z. Zt. im Heeresdienst.
Kroog, Dr., Oberlehrer, z. Z. im Heeresdienst.
Langhammer, Oberlehrer, Friedenau, Brünnhildestr. 7.
Lehmann, Konrad, Prof., Oberlehrer, Steglitz, Albrechtstraße 98.
Lenschau, Dr., Direktor der Kgl. Augusta-Schule, W. 57 Elsholzstr. 34/37.

Lisco, Geh. Justizrat, Rechtsanwalt u. Notar, W. 50 Fasanenstr. 36.

Lobach, Dr. phil., Bildhauer, Charlottenburg 5, Neue Kantstr. 16.

Loeschcke, Charlotte geb. Frankel, Dr. phil., NW. 40 Hindersinstr. 6.

Loeschcke, Siegfried, Dr. phil., NW. 40 Hindersinstr. 6.

Lucas, Prof. Dr., Oberlehrer, Charlottenburg 1, Kanalstr. 1.

Luck, Geh. Studien-Rat, Dr., Direktor des Gymnasiums, Steglitz, Klixstraße 2.

Lüders, Prof. Dr., Mitglied d. Akademie der Wissenschaften, Charlottenburg 4, Sybelstraße 20.

v. Lüpke, Regierungsrat, Vorsteher der Kgl. Meßbildanstalt, Gr.-Lichterfelde, Holbeinstr. 5.

v. Luschan, Geh. Reg.-Rat, Prof. Dr., Südende, Oehlertstr. 26.

Malten, Dr., Oberlehrer, W. 15 Württembergische Straße 33.

Martens, Prof. Dr., Direktor des Berlinischen Gymnasiums zum Grauen Kloster, C. 2 Klosterstr. 73.

Meyer, Eduard, Geh. Reg.-Rat, Prof. Dr., Mitgl. d. Akad. d. Wiss., Gr.-Lichterfelde-West, Mommsenstraße 7/8.

Meyer, Paul M., Prof. Dr. phil. et iur., W. 15 Bayerischestr. 11.

Meyer, Rudolf, Prof. Dr., Direktor des Lessing-Gymnasiums, N. 39, Pankstr. 18/19.

Michaelis, Prof. Dr., Oberlehrer, Gr.-Lichterfelde-West, Hans Sachsstr. 2.

Müller, Erich, Wirkl. Geh. Ob.-Reg.-Rat, Ministerialdirektor im Kultusministerium, W. 10 Kaiserin Augustastraße 58.

Müller, Heinrich, Prof. Dr., Direktor des Fichte-Gymnasiums, Wilmersdorf, Emserstr. 50/52.

Mussehl, Dr. phil., Schulamtskandidat, Tempelhof, Schönburgstr. 5.

Neugebauer, Dr. phil., Charlottenburg 1, Kirchstr. 33.

Norden, Geh. Reg.-Rat, Prof. Dr., Mitgl. d. Akad. d. Wiss., Gr.-Lichterfelde-West, Karlstr. 26.

Oehler, Prof. Dr., Oberlehrer, Gr.-Lichterfelde-West 2, Haupt-Kadetten-Anstalt.

v. Oppeln-Bronikowski, Schriftsteller, Charlottenburg 2, Mommsenstr. 65, z. Z. im Heeresdienst.

Frhr. v. Oppenheim, Dr. iur., Minister-Resident, W. 15 Kurfürstendamm 203.

Pallat, Prof. Dr., Geh. Ober-Reg.-Rat, vortr. Rat i. Kultusministerium, Wannsee, Otto Erichstr. 9.

Petersen, Prof. Dr., Halensee, Friedrich Ruhe-straße 13.

Pfeiffer, Prof., Oberlehrer, Zehlendorf, Annastr. 8.

Pieper, Dr., Oberlehrer, N. 24, Am Kupfergraben 6.

v. Pilgrim-Baltazzi, Gesandter a. D., W. 10 Dörnbergstr. 6.

Pohl, Dr., Oberlehrer, W. 50 Regensburgerstr. 11.

Pomtow, Prof. Dr., W. 10 Cornelsusstraße 1.

Prenner, Prof. Dr., W. 62 Lützowplatz 1.

Regling, Prof. Dr., Privatdozent, Direktorial-Assistent d. Kgl. Museen, Charlottenburg 5, Suarezstr. 22.

Reichenheim, Ernst, Dr. iur., W. 10, Tiergartenstr. 7A.

Reinhardt, Dr., Geh. Ober-Reg.-Rat, vortrag. Rat im Kultusministerium, Steglitz, Schillerstr. 8.

Richter, Ernst, Prof. Dr., Oberlehrer, Charlottenburg 2, Guerickestr. 27.

Richter, Franz, Dr., Oberlehrer, Neukölln, Kaiser Friedrichstr. 221, z. Z. im Heeresdienst.

Rodenwaldt, Dr., Privatdozent, Grunewald, Kunz Buntschuhstr. 7A, z. Z. Delegierter des Militärinspekteurs der freiwilligen Krankenpflege im Etappengebiet.

Rödiger, Prof. Dr., Oberlehrer a. D., Gr.-Lichterfelde-West, Potsdamerstr. 48.

Rose, Dr., Geh. Reg.-Rat, Direktor a. d. Kgl. Bibliothek a. D., SW. 11 Dessauerstr. 27.

Rosenthal, Prof. Dr., Direktor des Gymnasiums, Fürstenwalde a. d. Spree.

Rubensohn, Otto, Prof. Dr., Lankwitz, Scharzhofberger Str. 2.

Sachs, Eva, Dr. phil., Wilmersdorf, Brandenburgische Str. 39.

Samter, Prof. Dr., Oberlehrer, N. 58 Weißenburgerstraße 26.

Sarre, Prof. Dr., Neubabelsberg, Kaiserstr. 39, z. Z. im Heeresdienst.

Schiff, Prof. Dr., W. 62 Kurfürstendamm 260, z. Z. Delegierter des Militärinspekteurs der freiwilligen Krankenpflege im Heimatsgebiet, (Schriftführer und Schatzmeister).

Schmidt, Hubert, Prof. Dr., Privatdozent, Kustos a. d. Kgl. Museen, SW. 11 Königgrätzerstr. 120, Privatwohnung: Steglitz, Belfortstr. 31.

a

c

b

a

b

Verlag von Georg Reimer in Berlin W 10

ALEXANDER CONZE

Gedächtnisrede

gehalten am Winckelmannstage 1914 in der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin

von

H. Dragendorff

Mit Bildnis Conzes in Heliogravure

Preis 1.50 Mark

BALTISCHE STUDIEN

zur Archäologie und Geschichte

Herausgegeben von der

Gesellschaft für Geschichte und Altertumskunde der Ostseeprovinzen Rußlands

Mit 23 Tafeln und 30 Textabbildungen

Preis 30 Mark

DIE KONSERVIERUNG VON ALTERTUMSFUNDEN

von

Friedrich Rathgen

I. Teil

Stein und steinartige Stoffe

2. umgearbeitete Auflage mit 91 Abbildungen

(Handbücher der Kgl. Museen zu Berlin)

Preis geheftet 2 Mark — Gebunden 2.50 Mark

PROGRAMME ZUM WINCKELMANNSFESTE

DER ARCHÄOLOGISCHEN GESELLSCHAFT ZU BERLIN

Nr. 37. Beitrag zur griechischen Gewichtskunde von Dr. Schillbach. Mit 2 Tafeln. 1877 . . . . . 2.—
— 38. Theseus und Minotauros von A. Conze. Mit 1 Tafel. 1878 . . . . . 1.—
39. Thanatos von C. Robert. Mit 3 Tafeln. 1879 . . . . . (fehlt)
— 40. Der Satyr aus Pergamon von A. Furtwängler. Mit 3 Tafeln. 1880 . . . . . (fehlt)
— 41. Über die Verwendung von Terrakotten am Geison und Dache griechischer Bauwerke von W. Dörpfeld, F. Graeber, R. Borrmann, K. Siebold. Mit 4 Tafeln. 1881 . . . . . (fehlt)
— 42. Die Befreiung des Prometheus. Ein Fund aus Pergamon. Von A. Milchhöfer. Mit 1 Tafel. 1882 (fehlt)
— 43. Der Goldfund von Vettersfelde von A. Furtwängler. Mit 3 Tafeln. 1883 . . . . . (fehlt)
44. Die Künstlerinschriften der sizilischen Münzen von R. Weil. Mit 3 Tafeln. 1884 . . . . . 2.40
— 45. Über antike Steinmetzzeichen von O. Richter. Mit 3 Tafeln. 1885 . . . . . (fehlt)
46. Das Septizonium des Septimius Severus von Chr. Hülsen. Mit 4 Tafeln. 1886 . . . . . 3.60
— 47. Das ionische Kapitell von O. Puchstein. 1887 . . . . . 3.—
— 48. Das Gräberfeld von Marion auf Cypern von P. Herrmann. Mit 3 Tafeln. 1888 . . . . . 4.—
49. Über die Bronzestatue des sogen. Idolino von R. Kekule von Stradonitz. Mit 4 Tafeln. 1889 2.80
— 50. Homerische Becher von C. Robert. Über ein Vorbild neuattischer Reliefs von F. Winter. Eine argivische Bronze; Orpheus, attische Vase aus Gela von A. Furtwängler. Mit 5 Tafeln und 37 Textabbildungen. 1890 . . . . . 11.—
51. Neandria von R. Koldewey. Mit 1 Plan und 68 Textabbildungen. 1891 . . . . . 4.—
52. Über das Bildnis Alexanders des Großen von Fr. Koepp. Mit 3 Tafeln und 20 Textabbildungen. 1892. 3.—
— 53. Die Proportionen des Gesichts in der griechischen Kunst von A. Kalkmann. Mit 4 Tafeln und 12 Textabbildungen. 1893 . . . . . 7.—
54. Über einen bisher Marcellus genannten Kopf in den Kgl. Museen von R. Kekule von Stradonitz. Mit 2 Tafeln und 5 Textabbildungen. 1894 . . . . . 2.—
— 55. Eine attische Lekythos des Berliner Museums von F. Winter. Mit 1 Taf. und 5 Textabbildungen. 1895 3.—
— 56. Griechisches Pferdegeschirr im Antiquarium der Kgl. Museen von E. Pernice. Mit 3 Tafeln und 23 Textabbildungen. 1896 . . . . . 4.—
— 57. Über Kopien einer Frauenstatue aus der Zeit des Phidias von R. Kekule von Stradonitz. Mit 5 Tafeln und 10 Textabbildungen. 1897 . . . . . 6.—
— 58. Hellenistische Silbergefäße im Antiquarium der Kgl. Museen von E. Pernice. Mit 4 Tafeln und 9 Textabbildungen. 1898 . . . . . 5.—
— 59. Altgriechisches Bronzebecken aus Leontini von H. Winnefeld. Mit 2 Taf. und 15 Textabbildungen. 1899 5.—
— 60. Über den Marmorkopf eines Negers in den Kgl. Museen von H. Schrader. Mit 2 Tafeln und 21 Textabbildungen. 1900 . . . . . 6.—
— 61. Über ein Bildnis des Perikles in den Kgl. Museen von R. Kekule von Stradonitz. Mit 3 Taf. und einigen Textabbildungen. 1901 . . . . . 4.—
62. Lebensregeln auf athenischen Hochzeitsgeschenken von A. Brueckner. Mit 2 Tafeln und 6 Textabbildungen. 1907 . . . . . 3.60
— 63. Das Relief des Archelaos von Priene von C. Watzinger. Mit 2 Taf. und 9 Textabbildungen. 1903 5.—
64. Anakalypteria von A. Brueckner. Mit 2 Tafeln und 8 Textabbildungen. 1904 . . . . . 4.—
— 65. Echelos und Basile von R. Kekule von Stradonitz. Mit 3 Taf. u. einigen Textabbildungen. 1905 4.—
— 66. Terina von K. Regling. Mit 3 Tafeln und 2 Textabbildungen. 1906 . . . . . 12.—
67. Die Victoria von Calvatone von B. Schröder. Mit 3 Tafeln und 7 Textabbildungen. 1907 . . . 4.50
— 68. Hellenistische Silberreliefs im Antiquarium der Königlichen Museen von H. Winnefeld. Mit 3 Taf. und 3 Textabbildungen. 1908 . . . . . 5.—
69. Bronzestatuette eines kämpfenden Galliers in den Königlichen Museen von R. Kekule von Stradonitz. Mit 3 Tafeln und 1 Textabbildung. 1909 . . . . . 5.—
— 70. ΘΑΝΤΑΣΙΑΙ von Adolf Trendelenburg. Mit 1 Tafel und 17 Textabbildungen. 1910 . . . 6.—
71. Hira und Andania von Friedrich Freiherr Hiller von Gaertringen und Heinrich Lattermann. Mit 6 Tafeln und 12 Abbildungen im Text. 1911 . . . . . 7.—
— 72. Lenäenvasen von August Frickenhaus. Mit 5 Tafeln und 19 Abbildungen im Text. 1912 . 7.—
73. Bronzefigur einer Spinnerin im Antiquarium der Kgl. Museen von Theodor Wiegand. Mit 4 Taf. und 14 Abbildungen im Text. 1913 . . . . . 5.—
— 74. Griechische Bronzeeimer im Berliner Antiquarium von Bruno Schroeder. Mit 3 Tafeln und 26 Abbildungen im Text. 1914 . . . . . 6.—

VERLAG VON GEORG REIMER IN BERLIN W 10

N
5325
A8
no.75

Archäologische Gesellschaft
zu Berlin
Winckelmannsprogramm

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

CIRCULATE AS MONOGRAPH